



La Antigüedad Romana de la estética del fascismo italiano:
El clasicismo de Ardengo Soffici

Facultad de Geografía e Historia

Grado en Humanidades

Trabajo de Fin de Grado

Salamanca, 2020

Autor: Marta Gómez Sierra

Tutor: Francisco Javier Rubio Orecilla

Índice de contenidos

Resumen.....	1
Abstract.....	1
1. Introducción.....	2
2. Los precursores de la estética de Soffici.....	3
2.1. Los orígenes del nacionalismo italiano.....	3
2.1.1. <i>La construcción de la identidad romana imperial.....</i>	<i>3</i>
2.1.2. <i>El fenómeno de la etrusquería.....</i>	<i>3</i>
2.2. El <i>Risorgimento</i> y sus protagonistas.....	4
2.2.1. <i>El Risorgimento y el Romanticismo.....</i>	<i>5</i>
2.2.2. <i>Mazzini y la sacralización del mito.....</i>	<i>6</i>
2.3. Las vanguardias artísticas y su relación con el fascismo.....	6
2.3.1. <i>La vanguardia florentina y el futurismo de Marinetti.....</i>	<i>7</i>
2.3.2. <i>El cambio de paradigma de la Primera Guerra Mundial.....</i>	<i>8</i>
2.4. El surgimiento del fascismo en Italia.....	9
2.4.1. <i>Los intelectuales del régimen.....</i>	<i>9</i>
2.4.2. <i>La estética clásica e imperial como propaganda.....</i>	<i>10</i>
3. Ardengo Soffici.....	12
3.1. Influencias intelectuales y conceptos esenciales de su pensamiento.....	13
3.1.1. <i>El mito del clasicismo y la mediterraneidad.....</i>	<i>13</i>
3.1.2. <i>El fascismo como estilo.....</i>	<i>14</i>
3.1.3. <i>La matriz nietzscheana.....</i>	<i>14</i>
3.1.4. <i>El quijotismo de Unamuno en Italia.....</i>	<i>15</i>
3.3. Periplo dell'arte: richiamo all'ordine.....	15
3.3.1. <i>Estructura y contenido de la obra.....</i>	<i>15</i>
3.3.2. <i>Teoría estética de Soffici.....</i>	<i>16</i>

3.3.3. <i>El clasicismo y la vuelta al orden</i>	18
3.3.4. <i>El nacionalismo como estética</i>	19
3.3.5. <i>La violencia del lenguaje y el odio</i>	21
4. Conclusión	23
5. Bibliografía	24
6. Anexo	26
6.1. Transcripción y traducción de tres artículos seleccionados de <i>Periplo dell 'arte: richiamo all'ordine</i> de Ardengo Soffici (1928).....	26
6.2 Digitalización, transcripción y traducción de la carta de Ardengo Soffici a Don Miguel de Unamuno (1908).....	37

Resumen

Este trabajo agrupa las principales utilizaciones de la historia de la Antigua Roma y los mitos clásicos con fines políticos, desde la formación de la identidad imperial romana, hasta los nacionalismos de época contemporánea. Se centra en las producciones literarias que los intelectuales italianos pusieron a disposición de sus gobernantes, y en concreto analizaremos como ejemplo poco estudiado la creación de una estética del fascismo por parte de Ardengo Soffici. Para ello se estudia del autor, su deriva desde las vanguardias artísticas de París hasta el *ritorno all'ordine* italiano, contexto en que surge su obra *Periplo dell'arte: Richiamo all'ordine*, cuya tesis será ampliamente analizada.

Palabras clave: Soffici, estética, fascismo, Antigüedad Clásica, vanguardias artísticas

Abstract

This work aims at collecting the main uses and distortions of Antique Rome and the classical myths with politic intentions. From the formation of the Roman imperial identity to the contemporary age nationalisms, it focuses on the literary productions that the Italian intellectuals offered to their governors. The discussion heads down to the creation of an aesthetics of the fascism by Ardengo Soffici through his drift from the Parisian avant-garde to the Italian *ritorno all'ordine*, in which context appears his *Periplo dell'arte: Richiamo all'ordine*, that is carefully studied and deeply analysed.

Key words: Soffici, aesthetics, fascism, Classic Antiquity, avant-garde

1. Introducción

*Nosotros decimos cosas, vosotros decís palabras*¹... Con esta cita de Francesco Berni termina la carta que Ardengo Soffici escribe a Miguel de Unamuno en diciembre de 1908. Y no es casual que elija a un poeta toscano del Renacimiento para ilustrar la superioridad de los místicos y clásicos de su tierra, que en su opinión tienen más que aportar al campo de las ideas que los filósofos del resto del mundo². Véase si no el legado de Dante, Galileo, Maquiavelo, Carducci... cuyas obras ensombrecen a cualquiera. Pero, ¿qué lleva a un intelectual de la talla y cultura de Soffici a emitir semejante sentencia?

El fenómeno de la vuelta al clasicismo y el uso de la estética imperial romana que hizo el fascismo no hubiera sido posible sin la complicidad de los intelectuales, que se pusieron al servicio del régimen para crear una literatura y una nueva cultura basada en los órdenes clásicos, pero orientada al futuro glorioso que aguardaba al Mediterráneo. Esta tradición de exaltación de los valores de la antigüedad tiene unas raíces que llegan hasta su propia génesis, y a los que jamás se ha dejado de apelar con fines políticos.

De esta estrecha colaboración, que daría al artista una función social sin precedentes, surge *Periplo dell'arte: richiamo all'ordine* de Ardengo Soffici (1928), cuya teoría estética se estudia y comenta en relación a este fenómeno. Para ilustrarlo he transcrito y traducido al español la obra completa; adjunto al presente trabajo sus capítulos principales debido al difícil acceso a la misma fuera de Italia. Añado, además, la digitalización, transcripción y traducción propia de la carta que el autor envió a Unamuno en 1908, por su relación con el nacionalismo y la importancia de su figura para los vanguardistas florentinos de principios del siglo XX.

¹ *Ei dicean cose, voi dite parole*. Berni, F. (ed. 1985) *Rime* (p. 183-185). Milán: Mursia

² Soffici, A. (Diciembre, 1908). [Carta a Miguel de Unamuno] Copia en posesión de la Casa Museo Unamuno de Salamanca. CMU; 46/10,1.

2. Los precursores de la estética de Soffici

Dentro de la tradición literaria nacionalista en la que se apoyan los intelectuales del siglo XX, vamos a introducir brevemente los periodos e hitos que marcaron un precedente indispensable y aportaron una base sólida para el posterior desarrollo del clasicismo en época fascista.

2.1. Los orígenes del nacionalismo italiano

La derrota de Aníbal que situó a Roma como mayor potencia del Mediterráneo, será el punto de partida para la revisión de antiguos mitos con un interés unificador.

La estrategia de difusión de la leyenda troyana en suelo itálico durante la etapa de conquista, abrió las puertas a la utilización de rituales, símbolos, grandes obras arquitectónicas, artísticas y literarias como instrumento para la creación de un Imperio romano consolidado a nivel ideológico.

2.1.1. La construcción de la identidad romana imperial

La toma del poder por parte de Augusto tras la batalla de Accio fue uno de los momentos paradigmáticos de la cultura al servicio de la política, y del triunfo de Italia sobre Roma. Con la intención de consolidar su gobierno frente a los desastres de la República, el *princeps* optó por una vuelta al conservadurismo, la revitalización de los cultos antiguos, y la restauración de la arquitectura de la capital como estrategia que demostrara la solidez y prosperidad del recién fundado Imperio. Dentro de este proyecto de creación del *felicissimus status* (Syme, 2010: 635), el emperador se preocupó por la difusión de su imagen personal (deificada e idealizada) a través de monedas y estatuas, y de su mitificación a través de las obras de grandes poetas como Horacio y Virgilio, que lo igualarían a la figura de Rómulo como refundador de Roma. Se trata de las *Odas* del primero y la *Eneida* del segundo, además de las *Geórgicas* a las que Soffici apelará como ejemplo de obra que cumple con el rol del artista dentro de la sociedad.

2.1.2. El fenómeno de la etrusquería

Tras la fragmentación y caída del Imperio romano, las sucesivas crisis e invasiones van dando forma progresivamente al mundo feudal que en Italia se caracterizará por una fuerte división y rivalidad entre regiones e incluso ciudades. Esta condición da pie, a partir del siglo XVII, al surgimiento de una literatura de exaltación de la cultura

prerromana e itálica, especialmente la etrusca, frente a la romana, en un nuevo enfrentamiento entre el modelo republicano y el imperial o absolutista; tradición que llevará al Gran Ducado de Toscana a adoptar el nombre de Reino de Etruria de 1801 a 1807, durante la ocupación francesa.

El primero de estos autores fue Giambattista Vico con *De antiquissima Italorum sapientia e latinae linguae originibus eruenda* (1710), que apela a la matriz pitagórica de la sabiduría filosófica de las civilizaciones etrusca, egipcia y de la Magna Grecia como origen de la prosperidad de las letras romanas. La arquitectura toscana y la lengua latina también tendrían un origen egipcio, debido a que su hegemonía en el Mediterráneo les permitió transmitir su conocimiento a los etruscos mucho antes de la llegada de los griegos. Otro ejemplo de esta exaltación del mundo etrusco en favor de las pequeñas federaciones de estados es la Florencia renacentista de los Médicis, en cuyo contexto se escribe el *De Etruria regali* de Thomas Dempster (1720). Continúan con la tendencia Denina, Verri, Algarotti y Mengotti, resaltando el carácter devastador de la dominación romana sobre los etruscos frente a la subordinación a su cultura, cualitativamente superior, tal y como pone de manifiesto Firpo (2007: 267).

2.2. El Risorgimento y sus protagonistas

A pesar de ser una de las zonas más pobladas y ricas de Europa, la península itálica de época tardo medieval se caracterizó por la falta de unión de sus ciudades-estado, autogobernadas y enfrentadas entre sí; una situación de la que las potencias extranjeras como Austria, Francia y España, se aprovecharon durante los siglos siguientes resultando en una constante lucha por la dominación de sus centros comerciales, lo cual fue deteriorando su economía poco a poco. Mientras la Ilustración generaba en las naciones europeas más consolidadas una cultura unitaria, Antonio Genovesi, en sus *Lezioni d'economia civile* (1765) puso de manifiesto la desigualdad en territorio italiano de los ejes norte-sur, las diferencias entre el mundo rural y el urbano, y entre ricos y pobres, que serviría para evidenciar la distancia entre las regiones y clases sociales. Se trata de obstáculos que Riall (1994: 46-69) vuelve a mencionar con respecto a los retos a los que la política tendría que superar en el siglo siguiente para dar forma a la Italia unificada que se trataría de construir.

Tras la conquista de Napoleón y el intento de restauración del Congreso de Viena (1814), el descontento general con respecto al acuerdo y el protagonismo de Austria no tardó en dejarse notar en la península. Entre 1820 y 1830 comenzaron las primeras revoluciones en Piamonte, las Dos Sicilias y la zona central que, si bien fueron suprimidas por la armada austriaca, rápidamente comenzaron a organizarse a través de la “Joven Italia” de Giuseppe Mazzini para luchar por la independencia, unidad y libertad de Italia. A raíz de la represión sufrida y el forzado exilio de Mazzini, surgen *Del primato morale e civile degli italiani* (1843) de Vincenzo Gioberti y el periódico *Il Risorgimento* (1847-1852) a cargo de Camillo Benso di Cavour que darían, respectivamente, las ideas y la plataforma mediática apropiadas para generar un movimiento social en todo el territorio. A partir de este momento, se suceden las revoluciones, alianzas y batallas, dirigidas por Giuseppe Garibaldi, que culminarían en 1870 con la unificación italiana y el establecimiento de su capital en Roma.

2.2.1. El Risorgimento y el Romanticismo

Otro de los factores que favorecería el *Risorgimento* italiano fue la cultura del Romanticismo, que en Italia tendría a Alfieri, Foscolo, Leopardi y Manzoni como referentes literarios y a Rossini, Donizetti y Verdi en el plano musical, dando voz a los conflictos fronterizos, la sacralidad de la patria o la nobleza de la guerra y la muerte. En cuanto a la función de la cultura en la exaltación de los sentimientos nacionalistas, Adrian Lyttelton (2012: 38) destaca el de la ópera:

“La ópera era una forma de expresión y un modo de sensibilidad colectiva que condicionó todo el periodo, y ayudó a formar el tono apasionado y emocional del *Risorgimento*, su pathos dramático. La música de las óperas del Romanticismo sirvió para elevar aún más el alto tono emocional ya presente en el vocabulario y gestos, y para favorecer la expresión exagerada de sentimientos intensos”.³

Será, por tanto, la literatura la que provea al *Risorgimento* de un lenguaje según los nuevos ideales de la nación, que requerirá de un héroe acorde con este perfil y función operísticos: Garibaldi, cuya imagen, que tanto recuerda al corsario de lord Byron, también incluyó atributos mesiánicos y clásicos.

³ Opera was a form of expression and mode of collective sensibility which conditioned an entire period, and helped to form the passionate emotional tone of the *Risorgimento*, its dramatic pathos. Music in Romantic opera served to raise still further the high emotional tone already present in vocabulary and gesture and to favour the exaggerated expression of intense feeling.

2.2.2. Mazzini y la sacralización del mito

Apóstol de la unidad italiana, según la entrada de la *Enciclopedia Treccani* de los años treinta, Giuseppe Mazzini fue periodista, político y activista por la Unificación. A pesar del éxito de su empresa, tuvo que terminar sus días en la clandestinidad bajo el nombre de Georges Brown. Sin embargo, a sus funerales en 1872, acudieron cientos de miles de personas que, junto con la venta de bustos, estatuas y reliquias a través de los anuncios de periódicos republicanos, dieron comienzo al mito y culto del héroe. Sobre este proceso de sacralización, Maurizio Binaghi (2002:4) comenta:

“Encontrándose a menudo divididos entre ellos, los seguidores de Mazzini estaban unidos por el culto del heroico pasado del *Risorgimento*, por este motivo se empeñaron en hacer crecer el mito de los héroes republicanos y, en contraposición a un presente incómodo, a cultivar, a través de ritos y ceremonias públicas, “una religión laica”, una fe teleológica en el futuro. Como en el plano evangélico, fueron sobre todo los testigos y discípulos de Mazzini, aquellos que lo habían conocido, quienes propagaron esta religión laica y se preocuparon por proteger su memoria.”⁴

Dentro de este grupo de seguidores se hallaba Jessie White Màrio (1832-1906), periodista y autora de la *Vita di Giuseppe Garibaldi* (1882), que introdujo el calificativo de santos junto a los nombres de los héroes del *Risorgimento* italiano, llegando a equiparar a Garibaldi con Juan el Bautista, y añadió a Mazzini el sobrenombre del *Cristo del siglo*.

2.3. Las vanguardias artísticas y su relación con el fascismo

Tal y como el arte de la Ilustración y el Romanticismo inspiraron la política del siglo XIX, el paso hacia el siglo XX se vio igualmente influido por las vanguardias históricas que nacieron en el París de la *belle époque*, fruto de la transición hacia una sociedad de consumo con un arte mercantilizado y que rompe con los esquemas tradicionales a la vez, buscando nuevas y revolucionarias posibilidades expresivas. El movimiento, la violencia, las formas geométricas, la provocación a través del color... caracterizan la

⁴ *Pur essendo spesso divisi tra loro, i mazziniani erano uniti nel culto dell'eroico passato risorgimentale, per questo motivo si sarebbero impegnati a fare crescere il mito degli eroi repubblicani e, in contrapposizione a un presente scomodo, a coltivare, attraverso riti e cerimonie pubbliche, «una religione laica», una fede teleologica nel futuro. Come in campo evangelico, a propagare questa religione laica furono soprattutto i testimoni, i discepoli di Mazzini, coloro che l'avevano conosciuto e ora ne proteggevano la memoria.*

obra de los artistas de principio de siglo que tomaron la ciencia y sus avances como modelo en lugar de la imitación.

La primera de estas nuevas tendencias de vanguardia suele ser considerada el fovismo de Matisse, en 1905, como síntesis del impresionismo, postimpresionismo y simbolismo. También París sería el origen del cubismo de Picasso, inaugurado con *Las señoritas de la calle Aviñón* en 1907, cuyo precedente más inmediato pudo ser Cézanne. De este primer impulso surgen en Alemania el expresionismo del grupo *Die Brücke* como interpretación revolucionaria del Romanticismo, el futurismo italiano, y la abstracción de Kandinsky en 1910, que serán la base sobre la que emerjan sus reinterpretaciones y el surrealismo de André Breton después de la Primera Guerra Mundial.

2.3.1. La vanguardia florentina y el futurismo de Marinetti

Con París como referencia, la mayoría de los países europeos replicaron las nuevas corrientes en sus territorios. En su estudio *The Florentine Avant-Garde*, Anna Baldini (2018: 8) comienza definiendo sus particularidades:

“La vanguardia florentina no tuvo ni manifiesto ni nombre, no se etiquetó como un “-ismo”, pero no por eso fue menos vanguardista; las publicaciones periódicas fueron el principal instrumento que estos intelectuales usaron para crear un grupo, adquirir un público, y finalmente anular las jerarquías culturales del momento.”⁵

Así, fueron las revistas especializadas *Leonardo* (1903-1907), *La Voce* (1908-1916) y *Lacerba* (1913-1915), de Giovanni Papini y Giuseppe Prezzolini, las que a través de sus artículos, sus colaboradores (como Picasso, Croce o Unamuno), bibliotecas y eventos, dieron forma al arte contemporáneo de Toscana y el resto de Italia. Su función fue definida por Prezzolini como plataformas para la promoción y actuación conjunta de las vanguardias. Querían ser considerados como un grupo sólido de disidentes y rebeldes, capaz de generar un movimiento que reformara el panorama cultural y político de Italia, objetivo que realmente llegaron a cumplir, especialmente a través de *La Voce*, según Sandro Borzoni (2011: 278):

⁵ *The Florentine avant-garde had no manifesto and no name, nor was it labelled as an -ism, but it was no less an avant-garde; periodicals were the principal instrument these intellectuals used to band together, acquire an audience, and ultimately overturn current cultural hierarchies.*

La *Voce* se caracterizó precisamente por la capacidad de absorber todas las corrientes de la cultura: filosofía, literatura, crítica, economía y política. El universo «vociano» representó un *unicum* en la historia de la cultura y es una realidad tan articulada y compleja que decir *La Voce* significa afirmarlo todo y negarlo todo. *La Voce* fue una fragua de ideas e ideologías disparatadas y bien lo supo subrayar Prezzolini en su Diario, cuando, recordando un coloquio con Curzio Malaparte, escribió: “*Dalla Voce nacque il fascismo e l’antifascismo, Mussolini e Amendola, perché la Voce era viva, e quel che è vivo venne di lì.*”⁶

Sin embargo, los vanguardistas de Florencia no acogieron el futurismo de Marinetti en un primer momento, ya que vieron en este nuevo “-ismo” mero alarde y teatro. Marinetti pretendía acabar con la cultura precedente para instaurar, a través de la provocación, la violencia y la guerra como higiene del mundo, un nuevo culto a la velocidad, las máquinas construidas por el hombre, y una libertad absoluta de expresión, ya fuera en pintura, poesía, cine... tal y como aparece en los postulados de su *Manifesto Futurista* publicado en 1909 en *Le Figaro*.

Finalmente, las dos tendencias se unieron (a nivel ideológico y económico) en una campaña por la innovación artística y cultural que culminó en un esfuerzo conjunto por la entrada de Italia en la Gran Guerra.

2.3.2. El cambio de paradigma de la Primera Guerra Mundial

Dentro de este panorama intelectual, el único elemento común al conjunto de la opinión italiana a principios del siglo pasado era la falta de unidad interna del país. Las desigualdades ya denunciadas por Genovesi hacía 150 años seguían vigentes y se dejaban sentir vez de forma más acusada, evidenciando el fracaso del *Risorgimento* además del colonial. Ante esta situación, el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 se ve por parte de los intelectuales como una oportunidad para curar al país de su *enfermedad*. La consecución de la unidad nacional interna y la recuperación de los territorios de Trieste y Trentino ocupados por Austria, fue la prioridad de los belicistas tras la entrada de Italia en 1915 en la Triple Entente. Entre los grupos que hicieron campaña por la participación italiana en la guerra destacan los futuristas y demás vanguardistas, los *Fasci⁷ Autonomi d’Azione Rivoluzionaria* de Benito Mussolini y los

⁶De *La Voce* nacen el fascismo y el antifascismo, Mussolini y Amendola, porque la «Voz» estaba viva, y aquello que está vivo viene de ahí.

⁷ La adopción del *fascio littorio* como símbolo y bandera será una de las primeras estrategias de reivindicación del Imperio romano por parte de los seguidores de Mussolini, del que surge el término *fascismo*.

nacionalistas de extrema derecha de Enrico Corradini⁸, que buscaban salir de una nación proletarizada por los países vecinos a través de la batalla.

Sin embargo, las consecuencias de la guerra distaron de ser las esperadas por los intelectuales y nacionalistas. La experiencia en las trincheras de las decenas de pintores y poetas que se alistaron voluntariamente, ingenuos ante los horrores que les depararía la guerra, resultó en un hermanamiento con el propio pueblo y una exaltación del nacionalismo que terminó con los experimentos vanguardistas a fuerza de rechazo de todo lo que tuviera un origen alemán (expresionismo). El predominio de la herencia cultural pasó a ser el indicador de calidad de una obra de arte, dando lugar, en toda Europa, a una vuelta hacia el clasicismo que se sintió con más fuerza en Italia, donde tomó el nombre de *ritorno all'ordine*.

2.4. El surgimiento del fascismo en Italia

Tras la creación del Partido Nacional Fascista en 1921, con la formalización de los paramilitares de los *Fasci Italiani di Combattimento*, el grupo de Mussolini no tardó en entrar en el gobierno y presidir Italia. Con eventos multitudinarios como la Marcha sobre Roma de 1922, fue ganando adeptos hasta alcanzar la mayoría absoluta que le permitió acabar con la democracia en 1925 e instaurar una dictadura. Ese mismo año, el régimen acoge en Bolonia el Congreso de los Intelectuales Fascistas, en un esfuerzo por definir la línea cultural del fascismo y sus aspiraciones a través de los artistas y estudiosos que apoyaban a Mussolini. De este evento surge el *Manifiesto de los Intelectuales Fascistas*, encabezado por Giovanni Gentile, donde se hace explícita la colaboración de la cultura con la política para alcanzar los objetivos de la revolución fascista.

2.4.1. Los intelectuales del régimen

Desde este momento, los diferentes grupos que ya iban dirigiendo sus intereses hacia el nacionalismo y el clasicismo, aceptan el fascismo como guía moral y espiritual, ligando su trabajo a la glorificación del movimiento. Surge además la idea de que la cultura debe ser disciplinada (en sentido militar, jerárquico), un instrumento del Estado para ayudar a las masas a entender el los objetivos del régimen.

⁸ Fundador de la Asociación Nacionalista italiana (1910-1923), partido después absorbido por el Partido Nacional Fascista de Benito Mussolini.

Entre los grupos que ofrecieron una base cultural para justificar la política fascista destaca, además del círculo de colaboradores de *La Voce-Lacerba* ya disuelto, el *Novecento* de Marguerita Sarfatti, crítica de arte que junto con los pintores Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi y Sironi, aspiraron a restablecer la hegemonía de Italia en el arte a través del fascismo y el rol político del artista. Sobre esta nueva simbiosis, Monica Cioli (2013: 355) considera ambos movimientos (*Novecento* y el fascismo) como la expresión de un experimento histórico común. Simona Storchi (2017: 7) definirá este clasicismo sarfattiano como un estilo que une pasado y presente, norte y sur, europeísmo y mediterraneidad en nombre de una italianidad conceptual que se remite a una tradición artística de orden y belleza, que se transfieren del plano estético al moral y social.⁹

Otro de los grupos fue el de la revista *Valori Plastici*, liderado por Mario Broglio, que proponía un enfoque más individual del arte pero convergía en el rechazo de las teorías socialistas y futuristas y el papel del artista dentro de la sociedad. Carrà, de Chirico, y Morandi, entre otros colaboradores de la talla de Picasso, fueron parte de este grupo que entendió el *ritorno all'ordine* como una vuelta al clasicismo en un sentido metafísico, una intuición de lo atemporal.

Luigi Pirandello, Curzio Malaparte, Giuseppe Ungaretti...también firmarían el Manifiesto; sin embargo, fue Gabrielle D'Annunzio quien más aportó a la legitimación cultural e intelectual del régimen a través de sus escritos políticos, periodísticos y obras como *Canti della guerra latina* (1918).

2.4.2. La estética clásica e imperial como propaganda

Además de aprovechar la obra de artistas y estudiosos para crear una literatura afín a su política, Mussolini promocionó la vuelta a una estética clásica como símbolo de la grandeza de un pasado común a todos los italianos y un futuro aún más brillante que les aguardaba como guardianes de los valores y cultura del Imperio romano y del Mediterráneo. Las obras públicas, las demostraciones de disciplina militar, la adopción de una gestualidad, simbología y léxico inspirados en la antigüedad, además de la instauración de festividades nacionales conmemorativas, fueron algunas de las

⁹ *Il classico sarfattiano unisce dunque passate e presente, nord e sud, europeismo e mediterraneità in nome di un'italianità concettuale che si rifà a una tradizione artistica di ordine e bellezza, valori che vengono trasferiti dal piano estetico a quello morale e sociale.*

estrategias de las que el *duce* se sirvió para hacer campaña por el fascismo, alterando hasta el día de hoy la visión que tenemos de la Historia. Malvano (1988: 153) habla de la percepción de esta campaña por parte de la ciudadanía:

“Los italianos hicieron contacto con el mundo romano esencialmente a través de un acercamiento visual, a través de la cuantiosa emisión de imágenes, emblemas y signos, tomados de la cultura romana, que podían apoyar la hermenéutica de la romanidad al nivel de las masas. La repetición y frecuencia de la imagen-símbolo permitió que, lejos de una lectura cultural, el *fascio*, las águilas, columnas y arcos de triunfo actuaran sobre el público según una relación de percepción inmediata y primaria, similar a la del eslogan publicitario”.¹⁰

A través de este fragmento se aprecia la diferencia entre el fascismo que se proyectaba hacia las masas, también gracias a los nuevos medios de comunicación, y el fascismo que se creaba entre y para los intelectuales, con objetivos muy distintos.

10 *The Italians made contact with romanity essentially by means of a visual approach, by means of the rich emission of images, emblems and signs, taken from the culture of Rome, that could support the hermeneutics of romanity at the level of the masses. The repetition and frequency of the symbol-image allowed that, outside a cultural reading, the fasci, eagles, columns, triumph arches acted on the public with an immediate and primary perceptive relationship, similar to the one of the advertising slogan.*

3. Ardengo Soffici

Dentro de los intelectuales italianos que se adhirieron al fascismo, Ardengo Soffici (1879-1964) destaca como pintor, crítico de arte y teórico de la estética del *ritorno all'ordine*. De procedencia humilde, comienza sus estudios y primeras incursiones en el mundo del arte en Florencia. El joven Soffici, fascinado por la pintura parisina, abandona en 1900 la Florencia humbertina por la capital francesa en plena Exposición Universal; él mismo llamará a esta experiencia *il salto vitale*. Soffici lleva en París una vida de *bohème*, ahogado por las carencias materiales pero adaptándose a las exigencias del clima cultural de la ciudad y, sobre todo, aprendiendo, pintando y escribiendo. Allí conoce a Picasso, Max Jacob, Braque, Juan Gris, Moréas, Apollinaire... Sin embargo, en la carta dirigida a Unamuno en 1908 confiesa su falta de aprecio por los franceses, a los que acusa de agrios y ridículos [v. infra, p. 41]. Quizás fuera esta visión de la *raza* francesa lo que le hiciera volver a Italia definitivamente en 1907, si bien siguió en contacto con París para estar al día de las novedades del mundo de la pintura; o quizás fuera el encuentro con Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini y Aldo Palazzeschi, con quienes establecería una amistad y estrecha colaboración intelectual de la que surgen la fundación y participación en las revistas de vanguardia de Florencia. En *La Voce*, Soffici publica el primer estudio sobre el cubismo en Italia, *Picasso e Braque* (1911), y el célebre artículo en contra de los futuristas milaneses a raíz de su exposición en Florencia que terminaría con una disputa bien documentada por la revista *La Pubblicità* de Barcelona. Sin embargo, poco después cofundaría *Lacerba* (1913), mientras publica *Cubismo e oltre* (1913), *Cubismo e futurismo* (1914), *Arlecchino* (1914) y *Futurismo e marinettismo* (1915).

Tras su experiencia como voluntario en la Primera Guerra Mundial, finaliza la alianza con el movimiento de vanguardia francés para convertirse al clasicismo. En 1920 funda la revista *Rete Mediterranea*, donde expresa su apuesta artística por la recuperación de la tradición pictórica italiana a través del *richiamo all'ordine* y la exaltación de los valores latinos. Colabora en esta época con *Valori Plastici*, *L'Italiano*, *Il Selvaggio*, expone en la *Biennale di Venezia* y la *Quadrigenali di Roma* y comienza un nuevo periodo de politización del discurso artístico, exaltación del nacionalismo y oposición a las vanguardias y sus principales exponentes, renegando de su trabajo y amistades anteriores. En 1925 firma el *Manifiesto de los intelectuales fascistas* y en 1939 es

nombrado *accademico d'Italia per la classe delle Arti*, pero termina por ser arrestado, acusado de colaborar con el régimen en 1944, y es internado en el campo de concentración de Collescipoli, hasta ser absuelto por falta de pruebas en 1946. En su etapa final se dedica a la pintura y escribe *Autoritratto d'artista* en 1955, que le valdrá el premio Marzotto de literatura. Sigue escribiendo sus memorias y exponiendo hasta su muerte en 1964.

3.1. Influencias intelectuales y conceptos esenciales de su pensamiento

Amigo íntimo de Giovanni Papini, estrecho colaborador de Curzio Malaparte y habitual del *Il Popolo d'Italia*, Ardengo Soffici incorporó muchas de las tendencias populares dentro de los ambientes en que se movía a su propio pensamiento. La exaltación del genio mediterráneo, el rol político-social del artista, las obras de Friedrich Nietzsche y de Miguel de Unamuno fueron algunos de sus rasgos más notables.

3.1.1. El mito del clasicismo y la mediterraneidad

Tras la experiencia traumática de la Primera Guerra Mundial, la vuelta a lo figurativo que ya se venía gestando comienza a avanzar más rápidamente a medida que se recupera la tradición artística italiana del Prerrenacimiento. En un intento por encontrar un lugar pacífico ajeno a las luchas, el caos de la naciente sociedad urbana, la mercantilización de la cultura y la civilización burguesa, los intelectuales nacionalistas toman el Mediterráneo como una nueva Arcadia sobre la que refundar una nueva sociedad basada en la civilización latina. Los conceptos de italianidad, mediterraneidad y latinidad, cargados de connotaciones ideológicas, se hacen con el discurso artístico contemporáneo dando lugar al *ritorno all'ordine*, un llamamiento a la vuelta a los cánones clásicos de la Antigüedad a través de los que se pretende modelar la sociedad italiana para recuperar el esplendor y prosperidad de la época imperial.

Soffici participa de esta teoría con sus escritos, donde atribuye al genio grecolatino la hegemonía cultural y artística de las naciones mediterráneas lideradas por Italia. En la disposición preliminar de *Rete Mediterranea* (1920), su revista más política, escribe:

“He escogido el título Red Mediterránea, para significar mi intención de crear un centro de unión entre los puntos sensibles de la civilización mediterránea, que creo superior a todas. Como soy un ferviente de la italianidad, mi amor y mi fe se extienden como una red a todo

lo que hay de alegre en el pensamiento y el arte de las naciones afines entorno a la gloriosa cuenca, y que se reconecta con Italia por ascendencia o descendencia”.¹¹

3.1.2. *El fascismo como estilo*

Soffici va a llamar *Stile* a la capacidad del artista para expresar la realidad de una nación, no a través de la abstracción formal de las vanguardias, como denuncia en *Periplo*, sino del realismo empírico del clasicismo. Sin embargo, la elección de la realidad que se quiere plasmar se alía con la política, ofreciendo al régimen fascista una plataforma propagandística de la mano de artistas e intelectuales. Cangiano (2016: 41) explica el proceso de la siguiente manera:

“El ‘Estilo’ es de esta forma el estilo del arte, pero también la forma de la vida de una estirpe; porque lo clásico será aquello que el pueblo expresa a través del realismo – y del intelectual que lo idealiza universalizándolo – le permite revelarse a sí mismo en una realidad extraña a las conceptualizaciones (arcaicas o modernas) que sobre él una inteligencia degenerada (o sea, una política/moral degenerada) materializa”.¹²

3.1.3. *La matriz nietzscheana*

Influido por la tradición crítica de Giovanni Boine, Soffici (al igual que el conjunto de intelectuales del grupo de *La Voce-Lacerba*, y Papini en particular) parte de los preceptos del *Nacimiento de la Tragedia* de Friedrich Nietzsche, para diseñar un prototipo de artista liberado de las normas impuestas por la sociedad. Soffici, si bien escapa al superhombre que D’Annunzio sí reivindica, toma como punto de partida su vitalismo y su redención estética de la existencia para adaptarlo a su visión del arte y la cultura como una expresión homogeneizada dirigida hacia un estilo único, el realismo clásico del *ritorno all’ordine*, que uniendo la estética y la ética, terminará por ser el del fascismo.¹³

11 Ho scelto il titolo *Rete mediterranea*, per significare la mia intenzione di creare un centro di collegamento fra i punti sensibili della civiltà, appunto, mediterranea, che credo superiore a tutte. Come sono un fervente dell’italianità, così il mio amore e la mia fede si estendono come una rete a tutto quanto di solare è nel pensiero e nell’arte delle nazioni affini, intorno al glorioso bacino, e che all’Italia si riconnette per ascendenza o discendenza. *Rete Mediterranea* 1, (1920): 19-20.

12 Lo ‘Stile’ è così lo stile dell’arte, ma anche la forma della vita di una stirpe; perché il classico sarà ciò che il popolo esprime realisticamente e – tramite l’intellettuale che lo idealizza universalizzandolo – gli permette di rivelarsi a se stesso in una realtà estranea alle concettualizzazioni (arcaiche o moderne) che su di lei un’intelligenza degenerata (dunque una politica/morale degenerata) fa con crescere.

13

Dentro del círculo de Soffici, Papini añade además el concepto de religión secular nietzscheano, que servirá para dar forma desde la escatología de Joachim di Fiore a la sacralización de la política, reorientando el catolicismo y sus misterios hacia una tercera edad a través del fascismo, tal y como recoge Adamson (2013: 2).

3.1.4. El quijotismo de Unamuno en Italia

El enorme éxito de *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) de Miguel de Unamuno en Italia forzó una perspectiva general de su pensamiento basada únicamente en esta obra, que daría lugar a una interpretación de su persona en función del carácter de Alonso Quijano como héroe de la filosofía de la acción, el caballero del ideal en perpetua lucha con la modernidad, el positivismo y el laicismo; rasgos con los que Borzoni (2011:273) define lo que en Italia se llamó *chisciottismo*. Tono, carácter o inspiración que tuvo una gran difusión entre los intelectuales florentinos de la vanguardia que lo interpretaron como un evangelio pragmatista, especialmente Papini, y que se adhirió rápidamente al fascismo por su marcado nacionalismo e irracionalismo. Ya desde el ensayo que introduce la obra, *Sepulcro de Don Quijote* (p. 33-46), se aprecian el marcado anticientificismo, elogio a la locura e incitación a la violencia que ponen de relieve los elementos a través de los que ambos grupos se reconocen en el texto.

3.3. Periplo dell'arte: richiamo all'ordine

Dentro de la obra sofficianiana del periodo fascista, destaca *Periplo dell'arte: richiamo all'ordine*. Se trata de un conjunto de artículos recogidos en un volumen dirigido a colegas que pretende dar forma a sus pensamientos sobre estética, lejos de pretensiones académicas. A pesar de la humildad con que Soffici nos presenta el libro en un primer momento, cuanto más se avanza en su lectura, más ambiciosos se tornan los rasgos que el autor demanda al arte de su tiempo.

3.3.1. Estructura y contenido de la obra

Periplo dell'arte: richiamo all'ordine es un libro corto, de unas cien páginas, publicado en 1928 en Florencia. Desde el propio título de la obra ya quedan claras las intenciones del volumen, y es que ese *richiamo all'ordine* que le da nombre pasó a ser una de las máximas del arte y la política de su tiempo. Ya en la disposición preliminar dice, aunando los esfuerzos de ambos campos hacia un mismo cometido:

“Todavía, sin embargo, convencido de que Italia, quizás mejor que cualquier otra nación, podría, queriéndolo, frenar esta carrera generalizada hacia el precipicio y reconducir a todos por el camino recto [...] he creído que mi deber como artista y ciudadano es dar voz a este reclamo al orden: al orden italiano.”¹⁴

Tras esta declaración de intenciones, comienza con cinco capítulos a modo de estado de la cuestión donde discute los problemas del arte y los artistas de su tiempo, el concepto de modernidad, cuáles son las obras inmortales de la Historia y qué es lo que tienen de especial con respecto al resto. Siguen a este bloque dos artículos más sobre aspectos técnicos que inmediatamente dejan paso a otro sobre el origen del desvío actual del arte que empieza con *Decadimento del arte francese* (p. 27-33) y termina en *L'estética del fantoccio* (p. 44-51), quizá los dos más importantes, y que exponen la intromisión a partir de la Primera Guerra Mundial de tendencias alemanas e indígenas en el arte que atentan contra el espíritu clásico italiano y latino, que es el responsable de todas aquellas grandes obras que se han descrito en primer lugar. Desde este punto hasta el final del libro, Soffici expone su teoría original sobre el arte en un tono que se va radicalizando hasta llegar a la conclusión de que Italia es la única nación capaz de revertir el desvío del arte contemporáneo a través del equilibrio perfecto entre real e ideal.

3.3.2. Teoría estética de Soffici

Siguiendo el orden del libro, la primera cuestión sobre la que reflexiona el autor es la repentina aparición de las vanguardias y la confusión y contaminación de las ideas y conceptos estéticos que ha provocado. Entre ellos está el de modernidad, que poco aporta a la descripción de una obra ya que es imposible que el autor no refleje en cierta manera su propio tiempo:

“No se ve cómo una obra de arte verdadera, fruto por tanto de una sincera necesidad creativa, pudiera no ser moderna, dado que el que la crea debe por fuerza vivir la vida de nuestro tiempo y sentir sus influencias, sin posibilidad de abstraerse de su entorno.”¹⁵

14 Soffici 1928: VI: *Ancora, nondimeno, persuaso che l'Italia, forse meglio di qualsiasi altra nazione, potrebbe, volendolo, arginare questa generale corsa al precipizio e ricondur tutti sul retto camino [...] ho creduto mio dovere di artista e di cittadino elevare questo richiamo all'ordine: all'ordine italiano.*

15 Soffici, *ibid.* 6: *Non si vede come un'opera d'arte vera, frutto cioè d'una sincera necessità creativa, potesse non essere moderna, dato che chi la crea deve pur viver la vita del nostro tempo e risentirne gl'influssi, senza possibilità di astrarsi dalla sua temperie.*

Concepto que resultaría banal de no ser porque Soffici (1928:9), en su búsqueda de la definición de aquello que da lugar a una obra maestra, hace uso del término *modernità* para referirse a los elementos accesorios e innecesarios que forman parte de lo transitorio dentro del cuadro, y que las generaciones futuras no apreciarán o considerarán superficiales.

Encaminado ya hacia lo que él considera una gran obra de arte, en el octavo capítulo (*Decadimento dell'arte francese*), comienza a describir los problemas del arte italiano de su época y a rastrear su origen. Para ello se remite a París, cuyo arte alaba por ser sincero y virgen hasta la llegada de *las influencias extranjeras, desde la del prerrafaelismo inglés a la del simbolismo suizo y del secesionismo bávaro y austriaco*¹⁶. Influencias que después de la guerra terminaron por contaminar el arte francés e irremediablemente, también el italiano. Gauguin, Van Gogh y Toulouse-Lautrec fueron los primeros en incorporar el *frenesí racional, la pompa doctrinal, la gélida teoría, la oscura y pesada sofisticación estética, vicios congénitos de ciertas razas, característicos de la teutónica*¹⁷, cuyo resultado son las obras de Picasso, Braque, Dérain, el futurismo y demás vanguardias, y cuyo pecado es el afán alquímico por alcanzar una fórmula que los aleja de la naturaleza, fuente original de inspiración para los artistas desde el principio de los tiempos. Soffici se pregunta cómo en tan poco tiempo ha podido cambiar tanto el arte, y es que realmente no ha cambiado, es solo una desviación:

“De realmente nuevo no hay más que la charlatanería, la ignorancia y la estupidez de algunos aficionados, que quieren adquirir la gloria y riqueza con engaños pueriles; favorecidos maravillosamente en aquello del ser excéntrico, de la vulgaridad y de la falta de gusto de los públicos democráticos y materialistas, sordos a la voz del espíritu, de la belleza, del orden: de la auténtica civilización.”¹⁸

16 Soffici, A. (1928). *Periplo dell'arte: richiamo all'ordine*. (p. 27). [...] *delle influenze straniere, da quella del preraffaellismo inglese a quella del simbolismo elvetico e del secessionismo bavarese ed austriaco*

17 Soffici, *ibid.* 31: *La frenesia razionalizzatrice, l'arcigogolatura dottrinale, il gelido teorismo, l'oscura e pesante sofisticazione estetica, vizi congeniti di certe razze, caratteristici della teutonica* [...].

18 Soffici, *ibid.* 40: *Di realmente nuovo non c'è che la ciarlataneria, l'ignoranza e la stupidità di alcuno dilettanti, i quali vogliono acquistare gloria e ricchezze con giunterie puerili; favoriti meravigliosamente in ciò dalla bestiaggine, dalla volgarità e dalla mancanza di gusto dei pubblici democratici e materialistici, sordi alla voce dello spirito, della bellezza, dell'ordine: cioè dell'autentica civiltà.*

Y es que el arte no es solo un festival de imágenes y sensaciones, Soffici quiere un arte en función de la civilización, humanístico, educativo, o si se quiere, social, y en un sentido más amplio, político¹⁹. Quiere un arte religioso, no en sentido secular sino referido al misterio de una divinidad animadora del universo; niega la técnica en favor de la expresión más primitiva del hombre, y destruye la base académica de la pintura, su carácter burgués, materialista y ateo, que promueven un arte mecánico. El arte debe ser el producto de una actividad genial, una síntesis perfecta entre las exigencias del espíritu (ideal) y las intelectuales (real), característica que define el arte clásico, y que opera a través de una trasposición lírico-pictórica, sugiriendo la esencia simbólica de lo que se quiera transmitir. Y todo lo demás no sirve más que para la industria, el teatro, la publicidad y la decoración.

3.3.3. El clasicismo y la vuelta al orden

Todo este conjunto de elementos que configuran la obra maestra que Soffici va definiendo a lo largo del libro se agrupa dentro de lo que él llama clasicismo. Considera clásicos a pintores como Giotto, Masaccio, Rafael, Caravaggio, Courbet, Delacroix, Ingres, Degas, Renoir, Cézanne, los macchiaioli florentinos... demostrando que la variación entre sus obras es mínima. Los clásicos consiguen trasladar lo vulgar y contingente a la esfera del absoluto real, en ello reside la grandeza del artista. Buscan que el fin de la obra sea la belleza trascendental, que sea el reflejo de un intelecto superior y un sentimiento poético profundo, de ese espíritu religioso que definía anteriormente que son los elementos que consiguen que la obra sea *digna de atravesar viva los siglos*.

Sin embargo, este clasicismo que Soffici nos transmite desde la estética, tiene otra vertiente, y es que, como dice Simona Storch (2017: 3) a través de las palabras de Sartwell, toda vuelta al clasicismo es una vuelta imaginaria al origen de las bases éticas, políticas y artísticas. Storch comenta en el mismo artículo Storch (2017: 4):

“El artista (Soffici) propone una relectura de la idea de clásico en cuanto a legado de jerarquías de orden espiritual, moral y social: según Soffici en las épocas llamadas clásicas había habido una relación estrecha entre el culto del héroe, por ejemplo, y la forma de representarlo. Como en la Antigüedad la doctrina estética reflejaba los principios políticos y

19 Soffici 1928: 57: *Un'arte in funzione di civiltà, umanistica, educativa, o se meglio si vuole, sociale, ed in senso larghissimo, politica.*

las relaciones sociales, para no caer en el academismo el clasicismo del artista moderno solo puede ser concebido de este modo, en un sentido conceptual y político más que formal”²⁰.

Es decir, que la propuesta de una estética que retome los cánones clásicos implica una dimensión ética, civil y política, que reivindica el papel del artista dentro de un proyecto platónico-totalizador, según Cangiano (2018: 38), donde el artista recupera la conexión con el pueblo (la experiencia de la guerra forma parte del proceso), y aspira al ideal del genio como Patria hecha hombre, cuyo mejor ejemplo es Virgilio²¹, que en las *Geórgicas* promueve la vida rural inspirando a través de la poesía, creando una obra maestra mientras cumple con su deber cívico.

3.3.4. El nacionalismo como estética

Dentro de la obra, el nacionalismo es otro elemento vital, comenzando por el capítulo *Ogni arte deve essere di un luogo*:

“Cada forma de arte que pretenda ser vital debe retener en sí misma y manifestar alguna cosa, sea quintaesenciado cuanto se quiera, del país y del ambiente donde nace. Por una especie de proceso mágico, todo aquello que constituye la característica de un lugar y momento histórico dados, desde el dibujo, el color, los aires de un paisaje, a las costumbres de una sociedad, representa una parte principal de los elementos de la obra a la que da lugar, a no ser que esté basada en algo que no sea la imitación o representación naturalística de aquel país o ambiente.”²²

Más tarde dirá que la ausencia de estas referencias a la geografía es la condena definitiva de una obra, comparable a un fruto sin olor, sabor o color especial. No obstante, a Soffici no le vale cualquier geografía y, siguiendo con la metáfora de los frutos, en *Caratteristiche dell'arte italiana* dice:

20 *L'artista* (Soffici) propone una rilettura dell'idea di classico in quanto legato a gerarchie di ordine spirituale, morale e sociale: secondo Soffici nelle epoche cosiddette classiche c'era stato un rapporto stretto tra il culto dell'eroe, per esempio, e il modo di rappresentarlo. Come nell'antichità la dottrina estetica rifletteva i principi politici e le relazioni sociali, per non scadere nell'accademismo il classicismo dell'artista moderno può solo essere concepito solo in questo modo, ovvero in senso concettuale e politico piuttosto che formale. (El paréntesis es mío).

21 Soffici 1928: 57.

22 Soffici, *ibid.* 81: *Ogni forma d'arte che voglia esser vitale deve ritenere in sé e manifestare qualche cosa, e sia quintessenziale quanto si vuole, del paese e dell'ambiente dov'essa nasce. Per una sorta di processo magico, tutto ciò che costituisce la caratteristica di un dato luogo e momento storico, dal disegno, colore, aria di un paesaggio, al costume di una società, entra fra gli elementi precipui onde l'opera risulta, ancorché questa sia basata su tutt'altro che l'imitazione o rappresentazione naturalistica di quel paese e ambiente.*

“Tal y como encontramos elementos del reino físico que ciertos países producen y otros no, así existen facultades y formas expresivas del espíritu concedidas a un pueblo, y naturalmente negadas a otro. En Italia se cultivan las naranjas y olivas, cosa que en Alemania o Rusia resulta imposible. Del mismo modo, mientras Italia es el país donde las artes figurativas y plásticas han siempre florecido y alcanzado el grado supremo de perfección, Alemania, Rusia (y en general los países más septentrionales), no han tenido nunca, ni tendrán, un verdadero genio figurativo y plástico, y su arte ha sido siempre y será de calidad inferior.”²³

Y aquellos que supieron huir de este pecado original, lo hicieron porque fueron capaces de asimilar las virtudes del genio italiano, que tan claramente enumera en *Chiarezza e realismo*:

“Todo aquello que en arte es nebuloso, desordenado, abstracto, decadente, romántico, no es italiano. Todo lo que se aparta del «natural» no es italiano. El principio que siempre ha identificado, identifica e identificará el arte italiano (al igual que el pensamiento y la vida italiana) es este: Realismo.”²⁴

De hecho, fueron los pintores metecos los que contaminaron el arte francés, que con un siglo de relevo a Italia como principal exponente del arte mundial, abrió sus puertas a la barbarie, el infantilismo y la monstruosidad, tal y como recoge en *Decadimento del arte francese* [v. *infra* p. 33]. Y es que se puede ser chovinista en todos los aspectos que se quiera, menos en la crítica de arte:

“Se quiere por parte de éstos dar a entender que la verdadera gran tradición pictórica en Europa, más que de los artistas franceses del siglo XIX, se ha continuado por estos italianos del mismo periodo; y por sostener esto, no se duda en tergiversar verdades parecidas ya conocidas y de inadvertir más partes, con una especie de espíritu chovinista en todas partes excusable menos en estos asuntos.”²⁵

23 Soffici 1928: 84: *Come ci sono cose del regno fisico che certi paesi producono ed altri no, così ci sono facoltà e forme espressive dello spirito concesse ad un popolo, ad un altro naturalmente negate. In Italia fanno per esempio le arance, le olive, che in Germania o in Russia non fanno. Nella stessa maniera, mentre l'Italia è il paese dove le arti figurative e plastiche hanno sempre fiorito e raggiunto il supremo grado di perfezione, la Germania, la Russia — e in genere i paesi dell'alto settentrione — non hanno mai avuto, né avranno, vero genio figurativo e plastico, e la loro arte è sempre stata e sarà di qualità inferiore.*

24 Soffici, *ibid.* 80: *Tutto ciò che in arte è nebuloso, disordinato, astratto, decadente, romantico non è italiano. Tutto quanto si scorta dal naturale non è italiano. Il principio che ha sempre informato, che informa e informerà l'arte italiana (come il pensiero e la vita italiana) è questo: Realismo.*

25 Soffici 1928: 17-18: *Si vuole insomma da taluni dare ad intendere che la vera grande tradizione pittorica in Europa, piuttosto che dagli artisti sciocche cesi dell'ottocento, è stata continuata da questi*

3.3.5. La violencia del lenguaje y el odio

Enlazando con el apartado anterior, el desprecio con que habla de los artistas extranjeros es constante a lo largo del libro. Encontramos ejemplos relativos tanto a personas concretas, como países o artistas adheridos a las vanguardias: *Van Gogh, holandés y loco*²⁶ [v. infra p. 28], sobre los alemanes o *tedescume*²⁷, *los escultores alemanes, simples tallapiedras, privados de cualquier idea de gracia o belleza, los pintores de aquella raza fueron siempre vagos, desarmonicos, bárbaros*²⁸ [v. infra p. 33]; o hablando sobre el futurismo: *no entender una verdad tan simple y elemental es realmente un signo exagerado de grosería y barbarie; a menos que se quiera uno reír; pero es que no tiene ni gracia.*²⁹

La burla también juega un importante papel, sobre todo en *L'estetica del fantoccio* (donde el texto gira en torno a una supuesta anécdota que se basa en la ridiculización de un artista fascinado por el arte indígena), y cuyo mejor ejemplo quizás sea en *Caratteristiche dell'arte italiana: los cubistas, futuristas y dadaístas rusos, que tratan el arte moderno como el oso nacional trataría el minuet, son los mejores representantes de aquella tierra invisible a las Gracias.*³⁰

A este desprecio por lo extranjero, se unen el materialismo, el ateísmo, la sociedad urbana, la burguesía y sus valores, y el socialismo. En *Battaglia fra due vittorie* (1923: 105) llegará a decir: *estoy seguro de que Lenin y Trotsky son unos dadaístas entusiastas*³¹. Y es que tal y como expresa en *Cultura dell'artista*³², los valores y la solidez intelectual de un pintor o cualquier persona se reflejan en su obra y sus gustos, y conociendo una de las partes la otra es fácil de adivinar.

italiani dello stesso periodo storico; e per sostenere questo non ci si perita di travisare parecchie verità ormai conosciute e d'invertire più parti, con una sorta di spirito sciovinistico dappertutto scusabile fuori che in simili materie.

26 Soffici 1928: 28: *Van Gogh, olandese e pazzo.*

27 Apelativo despectivo para referirse a los alemanes (en italiano *tedesco-tedeschi*) que Soffici utiliza a menudo.

28 Soffici, *ibid.* 84: *degli scultori tedeschi, semplici tagliapetre, privi di qualsiasi idea di grazia e di bellezza, i pittori di quella razza furono sempre goffi, disarmonici, barbarici.*

29 Soffici, *ibid.* 43: *non capire verità tanto semplici ed elementari è davvero segno di troppa grossolanità e barbarie; a meno che non si voglia ridere; ma la cosa non è neanche divertente.*

30 Soffici, *ibid.* 86: *I cubisti, i futuristi, i dadaisti russi, i quali trattano l'arte moderna come l'orso nazionale tratterebbe il minuetto, sono i migliori rappresentanti di quella terra invisa alle Grazie.*

31 *Son sicuro che Lenin e Trotsky sono dei dadaisti entusiasti.*

32 Soffici 1928: 71-76.

4. Conclusión

La teoría estética expuesta por Ardengo Soffici en *Periplo dell'arte: richiamo all'ordine* es un ejemplo arquetípico de las obras progubernamentales a las que dio lugar el fascismo italiano. A pesar de no relacionar directamente el arte con el fascismo, como si hará en otros escritos de carácter más periodístico, *Periplo* recoge todas las características de la retórica del movimiento: la exaltación del nacionalismo, la violencia del lenguaje, el rechazo y demonización de lo extranjero, la idealización de la realidad y la hegemonía del rol social sobre el artístico por parte de los intelectuales. Tal y como se ve con la revisión de los hitos del nacionalismo italiano, es inevitable no pensar en el gobierno de Augusto como paradigma del mecenazgo de las artes y el paralelismo con la propaganda del fascismo, cuya vigencia demostró Mussolini. Es precisamente en este eje donde la obra de Soffici adquiere su importancia: como demostración de los efectos de la manipulación cultural dirigida a las masas en tiempos difíciles y de la de los productos culturales anteriores en beneficio de los dirigentes actuales, que se ha mantenido constante desde la antigüedad y sigue presente aún en nuestros días, alterando la visión popular de la Historia y de las lecturas de autores de la talla de Nietzsche o Unamuno.

5. Bibliografía

- Adamson, W. L. (2013). Giovanni Papini: Nietzsche, Secular Religion, and Catholic fascism. *Politics, religion & ideology*, 14 (1), 1-20.
- Baldini, A. (2018). The Florentine Avant-Garde. *Journal of European Periodical Studies*, 3 (1), 8-27.
- Berni, F. (ed. 1985) *Rime* (p. 183-185). Milán: Mursia
- Binaghi, M. (2002). I santi eroi del Risorgimento: Il mito di Mazzini e Garibaldi in Italia en el Canton Ticino alla fine del XIX secolo. *Arte & Storia*, 13.
- Borzoni, S. (2011). El quijotismo de Unamuno en Italia: filosofía de la acción, irracionalismo, fascismo. *Historia contemporánea*, 44, 271-305.
- Cangiano, M. (2016). L'estetica del reale. Ardengo Soffici e il fascismo come Stile. *Italianistica*, 3, 27-43.
- Cangiano, M. (2018). Ardengo Soffici e il classicismo di guerra. En Consiglio Direttivo del Centro di Studi "Aldo Palazzeschi" (Coord.), *Studi in onore di Gino Tellini (745-763)*. Florencia: Università degli studi di Firenze.
- Cioli, M. (2013). L'arte italiana fra nazionalismo fascista e universalismo europeo (1918-1934). En Mazzocca, F. (Ed.), *Novecento: arte e vita in Italia tra le due guerre* (352-359). Milán: Silvana Editoriale.
- Cirlo, L. (1988). *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Ariel
- Del Colombo, M. (2017). *La classicità dei moderni. Ardengo Soffici e le arti in letteratura* (Trabajo de Fin de Máster). Universidad de Pisa, Italia.
- Firpo, G. (2007). Roma, etruschi e italici nel "secolo senza Roma". En *Patria diversis gentibus una? Unità politica e identità etniche nell'Italia antica* (p. 267-304). Friuli: Fondazione Canussio.
- Giardina, A. (2008). The fascist myth of romanity. *Estudos Avançados*, 22 (62), 55-76.
- González Martín, V. (1978). *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ialongo, E. (2015). Solving the nation's ills through war: Italy, the Great War, and nation building. *Peace & Change*, 40 (2), 234-243.

- Lyttelton, A. (2012). The Hero and the People. En Patriarca, S., Riall, L. (Eds.) *The Risorgimento revisited: nationalism and culture in nineteenth-century Italy* (p. 37-56). Hampshire - Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Malvano, L. (1988). *Fascismo e politica dell'immagine*. Torino
- Marchetti, G. (1979). *Ardengo Soffici*. Florencia: La nuova Italia.
- Martínez Silvente, M. J. (2002). *La mirada cambiante de Ardengo Soffici: futurismo y crónicas sobre Picasso*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Morelli, G. (2016). Miguel de Unamuno sul fronte italiano: mito e propaganda della Grande Guerra, tra aristocrazia intellettuale e ceti popolari. *Revista de Historiografía*, 24, 191-208.
- Plazaola, J. (1973). *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*. Madrid: La Editorial Católica.
- Riall, L. (1994). *The Italian Risorgimento: State, Society and National Unification*. Londres: Routledge.
- Soffici, A. (Diciembre, 1908). [Carta a Miguel de Unamuno] Copia en posesión de la Casa Museo Unamuno de Salamanca. CMU; 46/10,1.
- Soffici, A. (1920). *Rete Mediterranea*, 1, 3-20.
- Soffici, A. (1923). *Battaglia fra due vittorie*. Firenze: La Voce.
- Soffici, A. (1928). *Periplo dell'arte: richiamo all'ordine*. Florencia: Vallecchi editore.
- Storchi, S. (2017). Latinità, modernità e fascismo nei dibattiti artistici degli anni Venti. *Cahiers de la Méditerranée*, 95, 1-10.
- Syme, R. (2010). *La revolución romana*. Barcelona: Crítica
- Unamuno, M. (1987). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza editorial
- Utrillo, M. (1912). Ataque de Barcelona por los cubistas. *La Publicidad: arte y artistas*, 11.875, 1-2.

6. Anexo

Debido a las dificultades que presenta el acceso a la obra comentada se facilitan la transcripción y traducción propia de los tres artículos más relevantes para el trabajo de *Periplo dell'arte: richiamo all'ordine* (1928) de Ardengo Soffici. Se adjunta, además, la digitalización, transcripción y traducción de la carta que Ardengo Soffici envió a Don Miguel de Unamuno en 1908 por su relevancia histórica.

6.1. Transcripción y traducción de tres artículos seleccionados de *Periplo dell'arte: richiamo all'ordine* de Ardengo Soffici (1928)

I. Chiarimento (p. III-VII)

Riunisco, sotto un titolo che ne denota il carattere, alcune osservazioni che si aggirano intorno al fatto ed ai problemi dell'arte. La loro sentenza, esplicita o implicita, si paleserebbe facilmente luogo comune, ove le dottrine estetiche avessero serbato alcunchè di rigoroso o almeno di serio; nella presente indicibile baraonda di teorie e di argomentazioni le une più arbitrarie, capricciose e buffonesche delle altre, la verità meno controversa rischia di assumere aria e sapore di paradosso. È questa un'altra prova del progressivo decadere dell'Europa; la quale, anche per ciò che riguarda le cose dell'intelletto e dell'arte, corre rapidamente verso quella forma di totale imbarbarimento che, con termine riassuntivo, può esser detto balcanico.

Ancora, nondimeno, persuaso che l'Italia, forse meglio di qualsiasi altra nazione, potrebbe, volendolo, arginare questa generale corsa al precipizio e ricondur tuti sul retto cammino – che è poi quello da lei in altri tempi tracciato e da lei battuto sicuramente fino al secolo scorso - ho creduto mio dovere di artista e di cittadino elevare questo richiamo all'ordine: all'ordine italiano.

Il lettore troverà per avventura che molte cose contenute in questo libretto potevano essere espresse in forma più sostenuta e con miglior metodo: noterà parecchie ripetizioni di una stessa idea, e più d'una divagazione che stimerà inopportuna. Sono difetti inerenti a tal sorta di scritti, composti in vari tempi, per stimoli occasionali, e poi raccolti quasi senz'altro criterio che l'unità dell'intento con essi perseguito. Valgami questo però, come scusa di non aver rimediato a tale mancamento, ch'io non ho punto

inteso di comporre comunque un trattato estetico, sibbene di tener viva l'attenzione su fatti e fenomeni che durano, invitando alla buona altrui a considerarli per trarne alcuna utile deduzione; che ho stimato, in questa impresa particolare di raddrizzar tante storture, esser meglio abbandonare che scarseggiare; e fare ottimamente al mio caso il precetto latino bis repetita juvant. E, infine, che nella mia qualità di pittore che si rivolge specialmente a colleghi, più che un discorso cattedratico e misurato m'è parsa rispondente al mio fine una serie di accenti e di appunti i quali con maggior velocità ed energia valessero a sottolineare, chiosare, illustrare soggetti e argomenti che m'interessano e che debbono interessarli.

Poggio a Caiano, agosto 1928

A. S.

I. Disposición preliminar

Reúno, bajo un título que denota su carácter, algunas observaciones que se articulan alrededor del hecho y los problemas del arte. Su sentencia, explícita o implícita, revelará fácilmente el punto común, donde las doctrinas estéticas debieran haber guardado algo de rigor o al menos de seriedad; en la inefable estampida actual de teorías y argumentos, a cada cual más arbitrarios, caprichosos y bufonescos que el anterior, la verdad menos controvertida se arriesga a asumir aires y tintes de paradoja. Esta es otra prueba del progresivo decaer de Europa que, también por aquello que implican los asuntos del intelecto y el arte, corre rápidamente hacia esa forma de regresión a la barbarie que, en resumidas cuentas, puede ser llamada balcánica.

Todavía, sin embargo, convencido de que Italia, quizás mejor que cualquier otra nación, podría, queriéndolo, frenar esta carrera generalizada hacia el precipicio y reconducir a todos por el camino recto – que es aquel trazado por ella (Italia) en otros tiempos y conducido también por ella seguramente hasta el final del siglo pasado – he creído que mi deber como artista y ciudadano es dar voz a este reclamo al orden: al orden italiano.

El lector encontrará casualmente que muchas de las cosas contenidas en este librito podrían estar expresadas de forma más coherente o según un procedimiento más eficiente: notará repeticiones de una misma idea, y más de una divagación que estimará inoportuna. Son defectos inherentes a este tipo de escritos, compuestos en momentos

distinti, por estímulos ocasionales, y después agrupados casi sin más criterio de unidad que propósito que persigo. Válgame este pretexto como excusa por no haber remediado la falta, ya que no tengo intención de componer un tratado sobre estética, si bien pretendo centrarme sobre hechos y fenómenos que sí conciernen a este campo, invitando con la mejor intención a considerarlos para llegar a alguna deducción útil, que he estimado, en esta empresa particular de encauzar tantas desviaciones, que es mejor abandonar que agotar, y atender en este caso al precepto latino *bis repetita juvant*. Y, en fin, que en calidad de pintor que se dirige especialmente a colegas, más que un discurso catedrático y medido, me parece que cumplo mi propósito de recoger la serie de acentos y apuntes que con más velocidad y energía sirven para subrayar, glosar e ilustrar temas y argumentos que me interesan y deben interesarles.

Poggio a Caiano, agosto 1928

A.S

IX. Decadimento dell'arte francese (p. 27-33)

Ancora una venticinquina d'anni fa, ciò che caratterizzava l'arte francese (intendo particolarmente la pittura) e ne costituiva il massimo pregio era la sua schiettezza nazionale, era una vera verginità autoctona, schiva di qualsiasi contaminazione d'elementi alieni, specie barbarici, ed in singular modo tedeschi. Mentre in ogni altra parte d' Europa — e soprattutto in Italia — le influenze straniere, da quella del preraffaellismo inglese a quella del simbolismo elvetico e del secessionismo bavarese ed austriaco, mortificavano gl'ingegni e spengevano fino agli ultimi riflessi di tradizioni gloriose, era vanto degli artisti francesi rimanere bellamente insensibili, ed anzi irridere, ad ogni lusinga dell'estetismo trionfante altrove, seguitando invece, fedeli alla natura del lor proprio genio, a creare, con nativa spontaneità, a produrre opere, non sempre grandi e profonde, certo, ma vive almeno, attuali e tutte intonate all'ambiente in cui nascevano, spiranti l'aura di un tempo e di un luogo ben determinato; opere pertanto, che, se non altro, quali documenti di sincerità espressiva avevano una loro naturale legittimità ed un valore innegabile. Era l'epoca dell'impressionismo e del postimpressionismo: di Monet, di Pissarro, di Degas, di Manet, di Renoir, di Cézanne, di Seurat, ecc.

Ben è vero che subito dopo il periodo accennato, e cioè fin dal principio del secondo decennio di questo secolo, qualche segno di abdicazione a quel salutare privilegio cominciò a farsi palese. Alcuni pittori come Gauguin, gran dilettante invasato d'esotismo, Van Gogh, olandese e pazzo, Toulouse-Lautrec, gentiluomo gobbo e degenerato, erano stati i primi a gettare i germi della corruzione artistica, subito scoppiati e moltiplicantisi all'ingiro, mentre altri seminatori sopraggiungevano da ogni parte a continuare la loro opera. E lo stesso avveniva nelle altre arti, prima fra tutte la letteraria, dove, parallelamente, il genuino cedeva al composito, la schiettezza tradizionale all'imbastardimento cosmopolitico; fatto deplorabile le cui conseguenze già mettevano in allarme gli spiriti più delicati e vigilianti.

Remy de Gourmont, che era di questi e fra i primi, scriveva infatti nel 1917: «Giovà dire tuttavia che se il genio francese ha molto perduto della sua sensibilità artistica e della sua forza creatrice, ha conservato un notevole senso critico e ha deliberatamente respinto non senza orrore, lo stile tedesco, lo stile di Monaco, simbolo precipuo del cattivo gusto e della pretesa. Lo ha respinto, ma non abbastanza presto da non esserne leggermente infetto. In realtà quando è scoppiata la guerra noi eravamo forse in procinto di lasciarci prendere. Il nostro bisogno di novità aveva capitolato, e accettato per creazioni, in mancanza d'altri, i prodotti del cattivo gusto tedesco».

Fino al tempo in cui questo grande uomo faceva tali constatazioni, il fenomeno non era però che al suo inizio; o almeno così poteva parere, sebbene (per ritornare alla pittura) il cosiddetto fauvismo, il cubismo e il futurismo presentassero esempi patenti di un'inclinazione più accentuata verso quel deprecato e paventato cattivo gusto tedesco. Un residuo d'ingenua fantasia e un innato e tenace senso dell'eleganza facevano ancora intoppo al traviamiento definitivo del genio artistico francese.

Poteva parere, ho detto; e non a caso. Giacché se durante la guerra fu possibile l'illusione che la cattiva tendenza si interrompesse fino a che la vittoria desse occasione ad un nuovo slancio delle forze rimaste sane, a guerra finita, come se con essa sparisse un velario dietro il quale il processo degenerativo s'era invece svolto con indicibile accelerazione, il male ormai compiuto apparve in tutta la sua grandezza e profondità. Si vide allora che la Francia, vittoriosa sui campi di battaglia, era stata, in maniera quasi misteriosa, attaccata ad oltranza e vinta nel campo dello spirito e della genialità creativa; aveva perduto un primato che per più d'un secolo nessuno aveva osato contenderle;

tanto che, prostrata, ora, abbandonava al nemico la sua anima stessa, la quale quello avvilita e deformava senza trovare resistenza alcuna.

Così fu che là dove la libera immaginazione, la ridente fantasia, l'istinto primordiale, l'ardente sensitività avevano per tanto tempo presieduto incontrastati alla fioritura ed alla maturazione delle opere di bellezza, si vide subentrare a queste facoltà essenziali, proprie in eterno al creatore nato, la frenesia raziocinatrice, l'arzigogolatura dottrinale, il gelido teorismo, l'oscura e pesante sofisticazione estetica, vizi congeniti di certe razze, caratteristici della teutonica, negata per istituzione fatale alla grazia ed all'armonia delle arti figurative e plastiche.

A questa sciagura, tutte le altre che ne sono il complemento, tennero naturalmente dietro. Una volta che la goffa e fumosa speculazione rapiva i suoi diritti alla spontaneità inventiva, che l'astrattismo occupava con una sorta di logica il posto prima tenuto dall'amore del reale; che l'anarchia dissolvitrice usurpava quello dell'ordine costruttivo, necessariamente il concetto della mostruosità doveva sostituirsi a quello di bellezza, d'ideale perfezione: e così fu.

Tutti i movimenti pittorici manifestatisi in Francia in questi ultimi anni attestano concordemente la verità di tale asserto. Ne è riprova il picassismo ed il braqueismo esasperato, l'arcaismo pedantesco del Dérain, il geometrismo dei sedicenti puristi, il funereo fantoccismo dei metafisici, il neoclassicismo pacchiano, come il negrismo, il macchinismo degli epigoni futuristi; ne è riprova il dada. Perocché, o si tratti di tentativi reazionari o si tratti di conati rivoluzionari ed estremisti, uno solo è il risultato di tanti sforzi disordinati: l'artificiosità disarmonica, la sterilità antipoetica, la bruttezza mortifera, il confusionismo babelico, originato sempre da chi, volte le spalle alla magnificenza del mondo reale, corre dietro alle ombre e ai miraggi dell'intelligenza sistematica.

E questo è appunto il caso di tutti, o quasi tutti, i pittori ultimi venuti in Francia. Al tutto assorbiti nelle loro teorie, nei loro esteticismi, nelle loro formule quasi alchimistiche, essi hanno finito, dopo averla disprezzata e rinnegata, col dimenticar ciò che i saggi vecchi chiamavano bonariamente la Natura, che è la sorgente unica, perpetua, d'ispirazione e di fantasmi poetici sostanzialmente belli e vitali.

Di modo che oggi, la Francia, custoditrice gelosa per tutto il XIX secolo della immortale fiamma del genio latino, per non aver, come è detto, saputo poi attenersi alla propria essenza spirituale, trovasi ad essere in piena soggezione di una forza nemica; pervasa tutta di quel bochisme già tanto odiato, infetta da quel «cattivo gusto monachese» sempre tenuto lontano con orrore come una pestilenza. Non un pittore francese, di qualche valore, se ne toglia Matisse, già quasi vecchio, e, forse, Utrillo, rappresenta oggi la sua ragion d'essere artistica nel mondo.

Invasa da intere legioni di pittori metechi — tedeschi, scandinavi, svizzeri, russi, polacchi, balcanici, armeni, americani, giapponesi, africani, in gran parte ebrei — dominata dal ciarlatanismo universale, percorsa da tutte le correnti dell'errore barbarico, come un paese di conquista fatto crogiuolo per le esperienze più stolide e disperate, essa non ci presenta ormai se non lo spettacolo di una piena e totale decadenza creativa; del suo annullamento supremo in quanto nazione che esprime la propria anima inconfondibile con i mezzi particolari e tradizionali dell'arte pittorica.

IX. Decadencia del arte francés

Aún hace veinticinco años, aquello que caracterizaba el arte francés (me refiero a la pintura en particular) y que constituía su mayor virtud era su sinceridad nacional, era de una verdadera virginidad autóctona, ajena a cualquier contaminación de elementos alienantes, elementos bárbaros, y particularmente, alemanes. Mientras en cualquier otra parte de Europa — y sobre todo en Italia — las influencias extranjeras, desde las del prerrafaelismo francés a las del simbolismo suizo y del secesionismo bávaro y austriaco, mortificaban los ingenios y apagaban hasta sus últimos reflejos las tradiciones gloriosas, era motivo de orgullo para los artistas franceses mantenerse bellamente insensibles, y hasta burlarse, a cada halago de la estética triunfante de cualquier otro lugar siguiendo. en cambio, fieles a la naturaleza de su propio genio, a crear con nativa espontaneidad, a producir obras, no siempre grandes y profundas, es cierto, pero vivas, o al menos, actuales y todas a tono dentro del ambiente en el que nacen, inspiradas todas por el aire de un tiempo y un lugar bien determinado; obras, por tanto, que como documentos de sinceridad expresiva tenían una legitimidad natural y un valor innegable. Era la época del impresionismo y el postimpresionismo: de Monet, Pissarro, Degas, Manet, Renoir, Cézanne, Seurat, etc.

Bien es cierto que, justo después del periodo mencionado, y por tanto desde el principio del segundo decenio de este siglo, comenzó a dejarse sentir algún signo de renuncia de aquel privilegio. Algunos pintores como Gauguin, principiante loco por el exotismo, Van Gogh, holandés y demente, Toulouse-Lautrec, caballero lisiado y degenerado, fueron los primeros en arrojar el germen de la corrupción artística, que rápidamente estalló y se multiplicó por ahí, mientras otros cultivadores acudían de todas partes para continuar su obra. Y lo mismo sucedía en el resto de artes, la primera de todas la literaria, donde paralelamente, lo genuino cedía a lo compuesto, la franqueza tradicional a la degeneración cosmopolítica; hecho deplorable cuyas consecuencias ya denunciaron los espíritus más delicados y atentos.

Remy de Gourmont, que era de estos y estaba entre los primeros, escribía en el 1917: «Conviene mencionar, sin embargo, que si el genio francés ha perdido mucho de su sensibilidad artística y de su fuerza creadora, ha conservado un notable sentido crítico y ha rechazado deliberadamente no sin horror, el estilo alemán, el estilo de Múnich, símbolo principal del mal gusto y de la pretensión. Lo ha rechazado, pero no lo suficientemente rápido para no haberse infectado ligeramente. En realidad cuando ha estallado la guerra nosotros estábamos quizá en peligro de dejarnos apresar. Nuestra necesidad de novedad había convenido, y aceptado como creación, a falta de otros, los productos del mal gusto alemán.»

Hasta el momento en el que este gran hombre hizo tales verificaciones, el fenómeno no estaba más que en su inicio; o al menos así podía parecer, si bien (por volver a la pintura) el llamado fovismo, el cubismo y el futurismo eran ejemplos patentes de una inclinación más orientada hacia el desaconsejable y temido mal gusto alemán. Un residuo de ingenua fantasía y un innato y tenaz sentido de la elegancia suponían aún una barrera para el error definitivo del genio artístico francés.

Podía parecer, he dicho; y no fue el caso. Ya que durante la guerra fue posible la ilusión de que la desviada tendencia se interrumpiese hasta que la victoria diera lugar a un nuevo impulso de las fuerzas que quedaron sanas, con la guerra terminada, como si con ella desapareciera un velo tras el cual el proceso degenerativo se había vuelto con una aceleración inaudita, el mal ya consumado aparece en toda su grandeza y profundidad. Se ve ahora que Francia, victoriosa sobre el campo de batalla, había sido, de forma casi misteriosa, atacada a ultranza y vencida en el campo del espíritu y de la genialidad

creativa; había perdido una primacía que nadie había osado cuestionar en más de un siglo; tanto que, postrada ahora, dejaba al enemigo su propia alma, que afligía y deformaba sin encontrar resistencia alguna.

Y así sucedió que donde la libre imaginación, la risueña fantasía, el instinto primordial, la ardiente sensibilidad habían presidido conjugadas con la floritura y la maduración de las obras de belleza por tanto tiempo, se ve intervenir sobre estas facultades esenciales, propias in eterno al creador nato, el frenesí racional, la pompa doctrinal, la gélida teoría, la oscura y pesada sofisticación estética, vicios congénitos de ciertas razas, característicos de la teutónica, a la que negada por defecto la gracia y armonía en las artes figurativas y plásticas.

Ante esta desgracia, todas las demás son complemento, que la siguen de forma natural. Una vez que la vaga y etérea especulación hurtaba sus derechos a la espontaneidad inventiva, que la abstracción ocupaba con una especie de lógica el puesto que el amor por el real ostentaba en un principio; que la anarquía disolvente usurpaba del orden constructivo, el concepto de la monstruosidad debía necesariamente sustituir al de belleza, de perfección ideal: y así fue.

Todos los movimientos pictóricos que se han manifestado en Francia en estos últimos años dan fe de tal afirmación. De ello son prueba el picassismo y el braqueismo exasperados, el arcaísmo pedantesco de Dérain, el geometrismo de los sedicentes puristas, el fúnebre fantochismo de los metafísicos, como el negrismo, el maquinismo de los epígonos futuristas: de ello es prueba el dadá. Sin embargo, bien se trate de tentativas reaccionarias o de conatos revolucionarios y extremistas, uno solo es el resultado de tantos esfuerzos desordenados: la artificiosidad inarmónica, la esterilidad antipoética, la fealdad mortífera, el confusionismo babélico, originado siempre por quien, vuelta la espalda a la magnificencia del mundo real, corre tras las sombras y los espejismos de la inteligencia sistemática.

Y este es precisamente el caso de todos, o casi todos, los pintores llegados a Francia. Absorbidos del todo por sus teorías, sus estéticas, sus fórmulas casi alquimistas, han acabado, después de haber despreciado y renegado de ella, con el olvido de lo que los sabios ancianos llamaban buenamente Naturaleza, que es la fuente única y perpetua de inspiración y de fantasmas poéticos sustancialmente bellos y vitales.

De modo que hoy, Francia, custodia celosa durante todo el siglo XIX de la llama inmortal del genio latino, por no haber sabido, como he dicho, atenerse a su propia esencia espiritual, se encuentra plenamente sugestionada por una fuerza enemiga; impregnada por completo de aquel *bochisme*³³ tan odiado ya, infecta por aquel mal gusto muniquense que siempre se había mantenido alejado con horror como una pestilencia. Ni un pintor francés, del nivel que sea, excluyendo a Matisse, ya casi viejo, y quizá Utrillo, representa hoy su razón de ser artística en el mundo.

Invasada por enteras legiones de pintores metecos – alemanes, escandinavos, suizos, rusos, polacos, balcánicos, armenios, americanos, japoneses, africanos, en gran parte judíos – dominada por el charlatanismo universal, recorrida enteramente por las corrientes del error bárbaro, como un país de conquista hecho crisol por las experiencias más infectas y desesperadas, Francia se nos presenta como espectáculo de una plena y total decadencia creativa; de su anulación suprema en cuanto a nación que expresa su propia alma inconfundible con los medios particulares y tradicionales del arte pictórico.

XXII. Caratteristiche dell'arte italiana (p. 84-86)

Come ci sono cose del regno fisico che certi paesi producono ed altri no, così ci sono facoltà e forme espressive dello spirito concesse ad un popolo, ad un altro naturalmente negare. In Italia fanno per esempio le arance, le olive, che in Germania o in Russia non fanno. Nella stessa maniera, mentre l'Italia è il paese dove le arti figurative e plastiche hanno sempre fiorito e raggiunto il supremo grado di perfezione, la Germania, la Russia — e in genere i paesi dell'alto settentrione — non hanno mai avuto, nè avranno, vero genio figurativo e plastico, e la loro arte è sempre stata e sarà di qualità inferiore. Senza parlare degli scultori tedeschi, semplici tagliapietre, privi di qualsiasi idea di grazia e di bellezza, i pittori di quella razza furono sempre goffi, disarmonici, barbarici. Cranach, lo stesso Durer, la loro immaginazione bislacca, incline al grottesco, il loro colorito stridente, urtante, volgare, la loro composizione meschina e scomoda, ne fan degli artisti sgradevoli, infelici, privi al tutto di poesia e d'incanto; piuttosto dei caricaturisti, manierati, incresciosi che dei rappresentanti di un mondo ideale. Manca ad essi, come a tutti i loro confratelli, antichi o moderni che siano, quel dono nativo della spontaneità creatrice, della feconda facilità, intesa nel senso di genialità elementare, dono del quale godettero i pittori greci, gl'italiani, e, in misura minore, generalmente i pittori moderni

³³ Voz despectiva para designar aquello que tenga una influencia u origen alemán. Se usó con frecuencia durante los dos conflictos mundiales.

di razza latina. Per questa facoltà, un Giotto, un Raffaello, un Veronese, un Tiepolo possono coprire di forme eleganti, armoniose, chilometri di muro o di tela; collocare comodamente in brevissimo spazio un gran numero di persone e di oggetti. Un pittore tedesco, di tre corpi che dipingerà in uno spazio anche più grande, due almeno vi staranno a disagio, contorti, fuori d'equilibrio, in pose innaturali e ridicole.

Quei pittori, fra essi, che, come Holbein, fuggono talvolta a questo universale difetto, lo fanno perchè meglio hanno saputo assimilare qualche virtù artistica propria del nostro genio.

Per quel che è della Russia, non ebbe mai un artista degno di qualche considerazione. Dopo aver degradato il bizantinismo del medioevo fino alla produzione d'immagini sagrestia e da tabernacoli di bacchettoni, la santa Russia ha dormito per secoli su codesti allori. Quando ultimamente s'è svegliata, è stato per buttarsi nelle peggiori parodie occidentali dell'arte, e per imitarne la ciarlatanesca stolidità, esagerandola selvaggiamente. I cubisti, i futuristi, i dadaisti russi, i quali trattano l'arte moderna come l'orso nazionale tratterebbe il minuetto, sono i migliori rappresentanti di quella terra invisa alle Grazie.

XXII. Características del arte italiano

Tal y como encontramos elementos del reino físico que ciertos países producen y otros no, así existen facultades y formas expresivas del espíritu concedidas a un pueblo, y naturalmente negadas a otro. En Italia se cultivan las naranjas, y olivas, cosa que en Alemania o Rusia resulta imposible. Del mismo modo, mientras Italia es el país donde las artes figurativas y plásticas han siempre florecido y alcanzado el grado supremo de perfección, Alemania, Rusia – y en general los países más septentrionales - no han tenido nunca, ni tendrán, un verdadero genio figurativo y plástico, y su arte ha sido siempre y será de calidad inferior. No digamos más de los escultores alemanes, simples picapedreros, privados de cualquier idea de gracia o belleza, los pintores de esta raza fueron siempre torpes, desarmonicos, bárbaros. Cranach, el mismo Durero, su imaginación extraña, inclinada al grotesco, su colorido estridente, llamativa, su composición mezquina e incómoda, los hacen artistas desagradables, infelices, privados de toda poesía y encanto; son realmente caricaturistas, amanerados, lamentables, nada más que representantes de un mundo ideal. Falta en ellos, como en todos sus

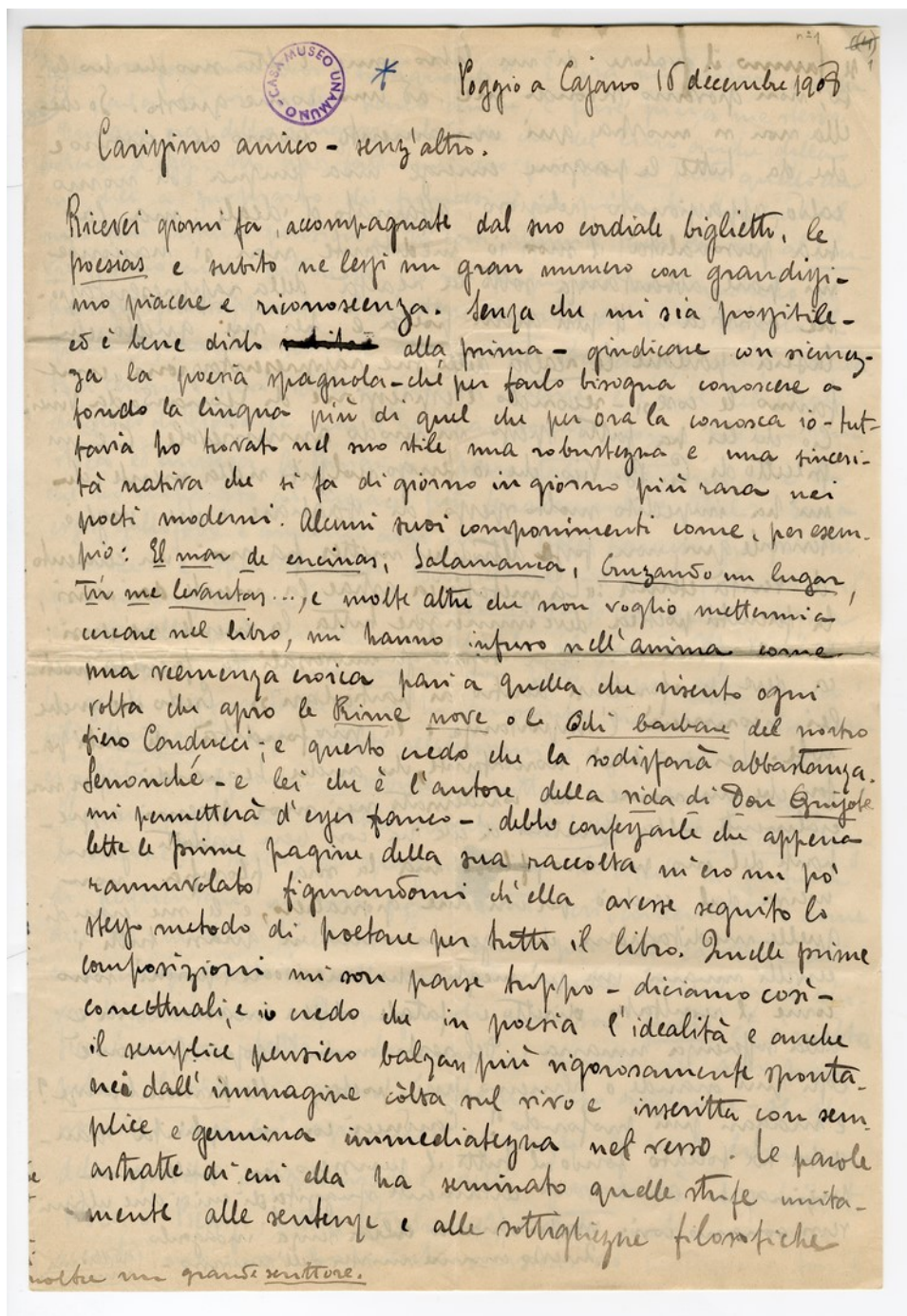
compatriotas, por antiguos o modernos que sean, aquel don nativo de la espontaneidad creadora, de la fecunda facilidad, acorde al sentido de genialidad elemental, don del que gozaran los pintores griegos, italianos, y, en menor medida, generalmente los pintores modernos de raza latina. Por esta facultad, Giotto, Rafael, Veronese, Tiépolo, pueden cubrir de forma elegante, armoniosa, kilómetros de muro o de tela, colocar cómodamente en brevísimo espacio un gran número de personas o de objetos. Un pintor alemán, de los tres cuerpos que pinte en un espacio, aunque sea grande, dos al menos se verán a disgusto, contorsionados, fuera de equilibrio, en poses poco naturales y ridículas.

Aquellos pintores que, como Holbein, escapan a este defecto universal, lo hacen porque han sabido asimilar alguna virtud artística propia de nuestro genio.

Para aquel que sea de Rusia, no ha habido jamás ningún artista digno de consideración. Después de haber degradado el bizantinismo del medievo hasta la producción de las imágenes sacras y de tabernáculos de beatillos, la santa Rusia ha dormido durante siglos en materia de arte. Cuando últimamente se ha despertado, ha sido para caer en las peores parodias del arte occidental, y para imitarlo con rigidez charlatana, exagerándola salvajemente. Los cubistas, futuristas y dadaístas rusos, que tratan el arte moderno como el oso nacional trataría el minuet, son los mejores representantes de aquella tierra invisible a las Gracias.

6.2 Digitalización, transcripción y traducción de la carta de Ardengo Soffici a Don Miguel de Unamuno (1908)

A) Digitalización



CMU,46,10,1,001[1]

«fanno il valore di un libro come l'altro ma che ho let-
to, non gioverò, secondo me, ad uno come questo. So che
ella non si mostra qui unicamente uomo di pensiero e
che da tutte le pagine emerge una tempra di uomo
caldo, appassionato, religioso, affascinato d'ideali; ma la
sua personalità il suo io meditante non si nasconde,
mi pare, abbastanza sotto la realtà della rappresentazio-
ne artistica. Il più gran poeta è, per me, quello che
lascia parlare le realtà delle sue rappresentazioni, «come
fanno le cose», - secondo l'espressione di Leonardo da Vinci.
Ciò che lei ha fatto spesso in modo ammirabile. C'è un
precetto di G. B. Vico che io tengo scolpito nella mente, che
mi ha impedito molto spesso di sbagliare e che voglio
ricordare qui, non forse altronde per metter fra noi un cemento
di verità eterna: «La metaforica astrae la mente dai sensi,
la facoltà poetica deve immergere tutta la mente nei sensi:
la metaforica s'innalza sopra gli universali la facoltà poeti-
ca deve profondarsi dentro ai particolari». Credo che anche
lei riconosca l'importanza e la profondità di tali pa-
role. Lei mi dice, nonostante, che anche Leopardi - per non
far che un nome - ha condannato nei suoi poemi e spe-
cialmente nelle *Giuntoni* che ella ha così ben tradotti, gran
parte del suo pensiero ~~filosofico~~ ma la sua filosofia non
usciva dal cerchio per così dire giornalistico, e le sue grandi
quell' meditazioni che germigliano in quasi tutti i
suoi inni un po' meglio che mediocri, poiché sono
come il risultato diretto e fatale della malinconia e
della sofferenza umana. Del resto anche Leopardi non è
egli più grande, o almeno più poeta, nelle *rimembranze*?
e magari più profondo? Carducci con semplicità in-
dita ha tenuto fermo al tutto il pensiero in quella sua
terzina, che non le sarà certamente sfuggita, di cui i due ultimi
versi sono così: meglio oprando ~~oblio~~ senza indagare
Questo nome mister dell'universo. (Vedi ma
sommano)

che cosa facciamo noi - tutti quanti? E ora mi pentoni, e ora
mi parlano così a lei parlo anche, e forse più a me stesso.
Ormai ora debbo ringraziarla che del libro anche della
lettera d'oggi. Mi ha fatto un vero piacere e tutto quello che
mi dice a proposito di francesi è un po' la traduzione del
mio più intimo pensiero. Ma certi appunti presi da me al Lou-
vre (sono anche pittore, sa!) io mi propongo anni indietro di
provare quindi appunto il carattere sensuale di quel popolo il
quale ispirandosi sempre alla pittura italiana, è sempre anda-
to a cercare i suoi idoli a Venezia, Firenze e l'arte del Beato
Angelico di Giotto ecc. non l'ha mai toccato, come troppo mi-
stica ed austera. A Parigi io ci sono stato sette anni ed è lei
che ho imparato ad amare più tenacemente l'Italia. Senza
esser gallofobo e amando anzi molti poeti francesi - fra gli altri
Voltaire - e specialmente Dantelaine - il meno francese e il
più incomprenduto in Francia, malgré tout - so che quella ragna
è una delle più sciocche e superficiali del mondo. Ma basti dire
che in quei sette anni non mi son fatto là un solo amico!
La gente ragguardevole che si ho conosciuta eran tutti o dei terri-
bili bourgeois o degli spiriti seccaggini e agiti o dei ridicoli
ciarlatani - appunto - desarabés. I pittori non son più sinceri.
Il meno peggio che si abbia trovato era tuttavia l'apache Bloy-
lo come? Anche gli magnanoli che ho avuto la fortuna
di frequentare mi son passati tutti seri, concentrati e come
dice lei: mistici. Quello che mi piace più nel carattere dei
miei compatriotti è quella gravità e quella solvatichezza schi-
ra di cerimonia. Gli magnanoli non son polis: ed è molto
sicché mi son fatto un buonissimo concetto del suo po-
polo, e l'amo, e spero molto nel suo avvenire - se gli
nomini con lei sapranno aprirgli le porte luminose
dello spirito infammatato e della generosità donchisiot-
tesca. - Picasso, pittore ^{di Valenza} (lo conosco?) è stato molto mio cono-
scuto; ma non ho avuto occasione di puntare a fondo

la mia anima. So unicamente che ha un bellissimo talento, che quasi avrebbe rimproverato al genio pittorico spagnuolo.

Beato lui che serba in cuore il ricordo di Firenze! con i suoi libri io direi altrettanto per la mia poetica, forse e malinconica Spagna! leggero non è molto, le lettere di Banetti, un grande scrittore negletto qui, contemporaneo di Alfieri, venuto dalla Spagna e tornato ancora in me l'immagine evocata di costui nel paese - tanto simile a certe parti di questa mia Toscana!.

Spesso quando qua e là mi trovo per certi luoghi dove non so fare a meno di pensare al fratello Alfonso el Bueno. Anzi il mio amore ^{così da quando} per Cervantes e per la letteratura spagnola è tanto radicato in me che ogni tanto traduco qualcosa. Con ho tradotto alcune poesie popolari del Romancero general e spero di poter anche finire una traduzione incominciata dello stgo Don Chisciotte. E' habito ^{in genere} un'impresa mi tenta forte. La poesia popolare del mio paese è assolutamente divina. Non saprei trovarla un confronto che nella arida e strafottente farragine di miti novellieri e poeti del 300.

In questo momento sto estrahendo come il sugo dell'opera tutta di forato per farne un libro di pensiero per una biblioteca ~~aperta~~ idealistica diretta da Papini. Quando uscirà quello mandero. Gli imbecilli del Nord vedono d'essere i manipolatori esclusivi della filosofia e bisogna far loro vedere che se da noi non si son fatti battuti e ristretti è piuttosto per eccesso di filosofia che per difetto d'idee. Galileo diceva di avere nella sua gioventù immaginato tre o quattro sistemi, ma di averli rigettati perché gli pareva cosa troppo facile argogolone con parole vuote e sonore. Sicché ai dialettici tedeschi e degli altri paesi si potrebbe apporre i nostri antichisti linici e mitici ricordando quel bellissimo verso del Berni dell'omonimo dicento:

Si diccan cose e voi dite parole.

E con questo la lascio, perché la mia lettera comincia a inghiottire le proporzioni di una vera crialata. Mi creda con grand affetto suo. Arturo Soffici. P.S. Se mi scrivete ancora mi farò un regalo. Fra poco uscirà a Firenze una rivistina che la macera. La mia notiziaria nell'ultimo libro di A. Frances. E' una. Quando lessi pochi mesi fa Morgani mi arrivò colto e avvolto in un soffio d'entusiasmo. E io

B) Transcripción

[Pág. 1] Carissimo amico – senz'altro.

Ricevei giorni fa, accompagnate dal suo cordiale biglietto, le poesias e subito ne leggi un gran numero con grandissimo piacere e riconoscenza. Senza che mi sia possibile – ed è bene dirlo alla prima – giudicare con sicurezza la poesia spagnola – che per farlo bisogna conoscere a fondo la lingua più di quel che per ora la conosca io – tuttavia ho trovato nel suo stile una robustezza e una sincerità nativa che si fa di giorno in giorno più rara nei poeti moderni. Alcuni suoi componimenti come, per esempio: El mar de encinas, Salamanca, Cruzando un lugar, Tú me levantas..., e molte altre che non voglio mettermi a cercare nel libro, mi hanno infuso nell'anima come una veemenza eroica pari a quella che risento ogni volta che apro le Rime nove o le Odi barbare del nostro fiero Carducci; e questo credo che la sodisferà abbastanza. Senonché - e lei che è l'autore della Vida di Don Quijote mi permetterà d'esser franco – debbo confessarle che appena lette le prime pagine della sua raccolta mi ero un po' rannuvolato figurandomi ch'ella avesse seguito lo stesso metodo di poetare per tutto il libro. Quelle prime composizioni mi son parse troppo – diciamo così – concettuali e io credo che in poesia l'idealità e anche il semplice pensiero balzan più rigorosamente spontanei dall'immagine colta sul vivo e inserita con semplice e germina immediatezza nel verso. Le parole astratte di cui ella ha seminato quelle stile unitamente alle sentenze e alle sottigliezze filosofiche [pág. 2] se fanno il valore di un libro come l'altro suo che ho letto, non giovano, secondo me, ad uno come questo. So che ella non si mostra qui unicamente uomo di pensiero e che da tutte le pagine emerge una tempra di uomo caldo, appassionato, religioso, affamato d'ideali; ma la sua personalità il suo io meditante non si nasconde mi pare, abbastanza sotto la realtà della rappresentazione artistica. Il più gran poeta è per me quello che lascia parlare le realtà delle sue rappresentazioni «come fanno le cose» - secondo l'espressione di Leonardo da Vinci. Ciò che lei ha fatto spesso in modo ammirevole. C'è un precetto di G. B. Vico che io tengo scolpito nella mente, che mi ha impedito molto spesso di sbagliare e che voglio scriverle qui, non fosse altro che per metta fa noi un elemento di verità eterna: «La metafisica astrae la mente dei sensi, la facoltà poetica deve immaginare tutta la mente sui sensi: la metafisica s'innalza sopra gli universali la facoltà poetica deve profondarsi dentro ai particolari». Credo che anche lei riconoscerà l'importanza e la profondità de tali parole. Lei mi dirà,

nonostante, che anche Leopardi – per non far che un nome – ha condensato nei suoi poemi e specialmente nella Ginestra ch'ella ha così ben tradotto, gran parte del suo pensiero ma la sua filosofia non uscirà dal cerchio per così dire giornaliero, e le sue eran di quelle meditazioni che germinano in quasi tutti i cervelli umani un po' meglio che mediocri, poiché sono come il risultato diretto e fatale della malinconia e della sofferenza umana. Del resto anche Leopardi non è egli più grande, o almeno più poeta, nelle Rimembranze? e magari più profondo? Carducci con semplicità inaudita ha toccato fondo al tutto il pensiero in quella sua terzina, che non le sarà certamente sfuggita, di cui i due ultimi versi sonano così: meglio oprando obliar senza indagando/ questo enorme mister dell'universo. (L'enorme mistero Carducci)

[Pág. 3] E che cosa facciamo noi – tutti quanti? E ora mi perdoni, conceda che parlando così a lei parlo anche, e forse più, a me stesso. Ovunque ora debbo ringraziarla oltre che del libro anche della lettera d'oggi. Mi ha fatto un vero piacere e tutto quello che mi dice a proposito dei francesi è un po' la traduzione del mio più intimo pensiero. In certi appunti presi da me al Louvre (sono anche pittore, sa!) io mi proponevo anni indietro di provare giustappunto il carattere sensuale di quel popolo il quale ispirandosi sempre alla pittura italiana, è sempre andato a cercare i suoi idoli a Venezia, Firenze e l'arte del Beato Angelico di Giotto ecc. non l'ha mai toccato, come troppo mistica e austera. A Parigi io ci sono stato sette anni ed è là che ho imparato ad amare più tenacemente l'Italia. Senza esser gallofobo e amando anzi molti poeti francesi – tra gli altri Verlaine – e specialmente Baudelaire – il meno francese e il più incompreso in Francia, malgré tout- so che quella razza è una delle più sciocche e superficiali del mondo. Mi basti dirle che in quei sette anni non mi son fatto là un solo amico! La gente ragguardevole che mi ho conosciuta eran tutti o dei terribili bourgeois o degli spiriti secchissimi e agri, o dei ridicoli ciarlatani – appunto – derabusè. I pittori vi son più sinceri. Il meno peggio che mi abbia trovato è tuttavia l'apache Bloy – lo conosce? Invece gli spagnoli che ho avuto la fortuna di frequentare mi son parsi tutti seri, concentrati e come dice lei: mistici. Quello che mi piace poi nel carattere dei suoi compatrioti è quella gravità e quella selvatichezza schiva di cerimonie. Gli spagnoli non son polis: ed è molto, ficchi mi son fatto buonissimo concetto del suo popolo, e l'amo, e spero molto nel suo avvertire – se gli uomini con lei sapranno aprirgli le porte luminose dello spirito infiammato e della generosità donchisciottesca – Picasso: pittore di Malaga (lo conosce?) è stato molto mio conoscente; ma non ho avuto occasione di penetrare a fondo [pág. 4] la sua anima. So

unicamente che ha un bellissimo talento, che guadagnerebbe ritemprandosi al genio pittorico spagnolo.

Beato lei che senta in cuore il ricordo di Firenze! Così potess' io dire altrettanto per la sua poetica, feroce e malinconica Spagna! Leggero non è molto, le lettere di Baretti, un grande scrittore negletto qui contemporaneo di Alfieri, scritte dalla Spagna e conservo ancora in me l'immagine evocata di codesto bel paese – tanto simile a certe parti di questa mia Toscana! Spesso girando qua e là mi trovo per certi luoghi dove non so fare a meno di pensare al fratello Alonso el Bueno. Anzi il mio amore (consanguineo) per Cervantes e per la letteratura spagnola è tanto radicato in me che ogni tanto traduco qualcosa. Così ho tradotto alcune poesie popolari del Romancero general e spero di poter anche finire una traduzione incominciata dello stesso Don Chisciotte. È tradotto orribilmente (in generale) e l'impresa mi tenta forte. La poesia popolare del suo paese è assolutamente divina. Non saprei trovarle un confronto che nella rude e strafottente franchezza dei nostri novellieri e poeti del 300.

In questo momento sto estraendo come il sugo dell'opera tutta di Foscolo per farne un libro di pensiero per una biblioteca idealistica diretta da Papini. Quando uscirà glielo manderò. Gli imbecilli del Nord credono d'essere i manipolatori esclusivi della filosofia e bisogna far loro vedere che se da noi non si son fatto trattati e sistemi è piuttosto per eccesso di filosofia che per difetto d'idee. Galileo diceva di avere nella sua gioventù immaginato tre o quattro sistemi: ma di averli rigettati pochi poneva cosa troppo facile arzigogolane con parole vuote e sonore – sicché ai dialettici tedeschi e degli altri paesi si potrebbero opporre i nostri artisti lirici e mistici recitando quel bellissimo verso del Berni che li conosce di certo:

Ei dicean cose e voi dite parole.

E con questo la lascio, perché la mia lettera comincia a pigliare le proporzioni di una vera cicalata. Mi creda con grande affetto suo Ardengo Soffici.

P.S Se mi scriverà ancora mi farà un regalo. Fra poco uscirà a Firenze una rivistina che la piacerà. Legga una noticina sull'ultimo libro di A. France. È mia. Quando leggi pochi mesi fa Manzini mi sentivo sollevato e Mazzini mi sentivo sollevato e avvolto un soffio d'entusiasmo. E io ...

C) Traducción

[Pág. 1] Queridísimo amigo – sin duda

Recibí hace unos días, acompañadas de su cordial tarjeta, las *poesías* y rápidamente leí un gran número con muchísimo gusto y aprecio. Sin que me haya sido posible – está bien decirlo de primeras – valorar con prudencia la poesía española – para hacerlo hace falta conocer la lengua a fondo mucho más de lo que por ahora la conozco yo – aunque he encontrado en su estilo una robustez y sinceridad nativas que se hace de día en día más rara en los poetas modernos. Algunas de sus composiciones como, por ejemplo: El mar de encinas, Salamanca, Cruzando un lugar, Tú me levantas..., y otras muchas que no quiero buscar ahora en el libro, me han producido en el alma como una vehemencia heroica comparable a la que siento cada vez que abro las *Rime nove* o las *Odi barbare* de nuestro orgulloso Carducci; lo cual creo que le satisfará bastante. No obstante – y usted que es el autor de Vida de Don Quijote me permitirá ser franco – debo confesarle que al leer las primeras páginas de su recopilación palidecí ligeramente al pensar que continuaría escribiendo del mismo modo a lo largo de todo el libro. Aquellas primeras composiciones me parecieron demasiado – digámoslo así – conceptuales y yo creo que en poesía el ideal y también el simple pensamiento surgen más rigurosamente espontáneos de la imagen cultivada sobre el vivo y colocada con simplicidad, y genera inmediatez en el verso. Las palabras abstractas con las que ha creado usted este estilo junto con las manifestaciones y [pág. 2] sutilezas filosóficas se aprecian mejor en un libro como el otro libro suyo que leí, no son tan apropiadas, en mi opinión, para uno como este. Sé que usted no se muestra en él solo como hombre de pensamiento y que de todas las páginas emerge el temperamento de un hombre cálido, apasionado, religioso, lleno de ideales; pero su personalidad y su yo meditabundo no se esconden, creo yo, suficiente bajo la realidad de la representación artística. El mayor de los poetas es para mí aquel que deja hablar a las realidades de sus representaciones sobre el «cómo se hacen las cosas» – según la expresión de Leonardo da Vinci. Eso que usted ha hecho a menudo de forma admirable. Hay un precepto de G. B. Vico que tengo esculpido en la mente, que a menudo me ha impedido errar y que quiero dejarle aquí transcrito, nada más que para que quede entre nosotros este elemento de verdad eterna: «La metafísica separa la mente de los sentidos, la facultad poética debe imaginar toda la mente sobre los sentidos: la metafísica se alza sobre los universales, la facultad poética debe

profundizar en los particulares». Creo que también usted reconocerá la importancia y la profundidad de estas palabras. Usted me dirá, sin embargo, que también Leopardi – por no dar más que un nombre - ha condensado en sus poemas y especialmente en Ginestra que usted ha traducido estupendamente, gran parte de su pensamiento, pero su filosofía no saldrá del ámbito por así decir cotidiano, y las suyas eran de aquellas meditaciones que germinan en casi todos los cerebros humanos algo mejores que mediocres, porque son como el resultado directo y fatal de la melancolía y del sufrimiento humano. Por lo demás, ¿no es Leopardi más grandioso, o al menos más poeta, en Rimembranze? ¿Y quizás hasta más profundo? Carducci con una simplicidad inaudita ha tocado fondo a todo el pensamiento en ese terceto, que no le será ciertamente lejano, cuyos últimos versos suenan así: “mejor olvidar trabajando sin indagar / este enorme misterio del universo” (*El enorme misterio*, Carducci).

[Pág. 3] ¿Y qué hacemos nosotros- todos los demás? Y ahora me perdone, concédame que hablando de esta forma con usted me dirija también, y quizá hasta en mayor medida, a mí mismo. De todas formas debo agradecerle además del libro también la carta de hoy. Ha sido para mí un verdadero placer leer todo aquello que me escribe a propósito de los franceses que es un poco la traducción de mi pensamiento más íntimo. En uno apuntes que tome en el Louvre (soy también pintor, ¡ya sabe!) me proponía años atrás de probar totalmente el carácter sensual de aquel pueblo que inspirándose siempre en la pintura italiana, y siempre dispuesto a buscar sus ídolos en Venecia, Florencia y el arte de Beato Angelico, de Giotto, ecc. No la ha llegado a alcanzar nunca, resultando demasiado mística y austera. He pasado siete años en París y es allí donde he aprendido a amar Italia más intensamente. Sin ser galófono y amando también muchos poetas franceses – entre ellos Verlaine – y especialmente Baudelaire – el menos francés y más incomprendido de Francia, *malgré tout*- sé que aquella raza es una de las más tontas y superficiales del mundo. ¡Basta decirle que en aquellos siete años no hice ni un solo amigo! La mayoría de las personas que he conocido era siempre o terribles burgueses o de espíritu sequísimo y agrio, o ridículos charlatanes – precisamente – derabusé. Los pintores me parecen más sinceros. El menos malo que me he encontrado es sin embargo el apache³⁴ Bloy – ¿lo conoce? En cambio, los españoles que he tenido la suerte de conocer me han parecido serios, concentrados y como dice usted: místicos. Aquello que

34 Se refiere a Leon Bloy (1846-1917), novelista y poeta francés célebre por su carácter provocador. Seguramente le agrega el calificativo de apache por ser el término que los periódicos utilizaban para referirse a las bandas de delincuentes que proliferaban en París a principios del siglo XX.

me gusta del carácter de sus compatriotas es esa gravedad y esa rebeldía que huye de lo ceremonioso. Los españoles no son polis: y esto es mucho, tengo un gran concepto de su pueblo, y lo amo, y espero mucho de su percepción – si los hombres con usted saben abrirles las puertas luminosas del espíritu inflamado y de la generosidad donquijotesca – Picasso: pintor de Málaga (¿lo conoce?) es uno de mis conocidos; pero no he tenido ocasión de penetrar a fondo [pág. 4] en su alma. Sólo sé que tiene un bellissimo talento, que habrá conseguido remitiéndose al genio pictórico español.

¡Feliz aquel que sienta en su corazón el recuerdo de Florencia! ¡Eso mismo podría yo decir por su poética, de la feroz y melancólica España! Ligero no lo es mucho, las cartas de Baretta, un gran escritor infravalorado contemporáneo de Alfieri, escritas desde España y conservo todavía en mí la imagen evocada de este gran pueblo – ¡tan parecido a ciertas partes de esta Toscana mía! A menudo paseando por acá y allá me encuentro con ciertos lugares donde no puedo evitar pensar en el hermano Alonso el Bueno. De hecho, mi amor (consanguíneo) por Cervantes y por la literatura española se encuentra tan enraizado en mí que de vez en cuando traduzco alguna cosa. Así he traducido algunas poesías populares del Romancero general y espero poder terminar también una traducción empezada del propio Don Quijote. He traducido horriblemente (en general) y la empresa me tienta mucho. La poesía popular de su país es absolutamente divina. No sabría encontrarle un equivalente más que en la ruda y arrogante franqueza de nuestros narradores y poetas de 1300.

En este momento estoy extrayendo como el jugo del conjunto de la obra de Foscolo para hacerme un libro de pensamiento para una biblioteca de ideas dirigida por Papini. Cuando salga se lo mandaré. Los imbéciles del norte creen que son los dirigentes exclusivos de la filosofía y es necesario hacerles ver que si nosotros no hemos creado tratados y sistemas ha sido sobre todo por exceso de filosofía y no por ausencia de ideas. Galileo decía que en su juventud imaginó tres o cuatro sistemas: pero los rechazó todos por no poner más que adornos innecesarios y palabras vacías y sonoras a asuntos demasiado sencillos- así que los dialécticos alemanes y de otros países se podrían equiparar a nuestros artistas líricos y místicos recitando aquel bellissimo verso de Berni que seguro que conoce:

Ellos dicen cosas y vosotros decís palabras.

Y con esto le dejo, porque mi carta empieza a tomar las proporciones de una verdadera cicalata³⁵.

Se despide, con mucho afecto, Ardengo Soffici.

P.D: Si me escribiera me haría un regalo. Dentro de poco saldrá en Florencia una revista que le gustará. Lea una pequeña reseña sobre el último libre de A. France. Es mía. [...]

35 Discurso sobre un asunto banal o absurdo con fines humorísticos típico de las academias literarias de 1600 y 1700 en Italia que se burla de los discursos largos y monótonos que las caracterizaban.